

Dr. P. M. Amgwerd

Der Film im Dienste der Kultur und der Erziehung

Dr. P. Michael Amgwerd OSB.

Der Film
im Dienste der Kultur
und der Erziehung

Beilage zum Jahresbericht des Kollegiums Sarnen 1957/58

Buchdruckerei Louis Ehrli & Cie.

Inhaltsverzeichnis

	Seite
Inhaltsverzeichnis	3
Vorwort	5
Einleitung (1—10)	7 — 21
<i>1. Teil: Die Macht des Films in der heutigen Gesellschaft</i>	23 — 128
Einteilung (11)	24
Quis? Wer geht ins Kino?	25 — 41
Kinobesuch und Kinotheater (12—17)	25
Filmproduktion und Filmeinfuhr (18—21)	29
Kinofreudigkeit der Massen (22—28)	33
Cur, ubi et quando? Warum gehen die Menschen ins Kino?	42 — 72
Motive des Kinobesuches (29—34)	42
Der Film als Unterhaltung und Alltagsflucht (35—37)	46
Wirklichkeit des Lebens und Film-Illusion (38—43)	50
Psychologischer Vorgang der Film-Illusion (44—51)	57
Suggestive Kraft des Films (52—58)	64
Quidetquomodo? Was wünscht das Publikum und was wird ihm geboten?	73 — 128
Was wünscht das Publikum? (59—84)	73 — 101
Schicksalsfragen des Films (59—63)	73
Filmwirtschaft (64—71)	79
Geschmack des Publikums (72—73)	88
Mittel, um das Publikum anzulocken (74—84)	91
Was wird dem Publikum geboten? (85—93)	102 — 115
Aufklärung des Publikums (94—102)	115 — 128

Vorwort

Aufgewachsen in den Anfangsjahren der filmischen Zeit und ausgestattet mit dem geistigen Rüstzeug einer vorfilmischen Erziehung, haben Eltern, Lehrer und Erzieher oft Mühe, im Film etwas anderes zu sehen als eine in der Regel zweifelhafte, in seltenen Ausnahmen leicht gehobene Unterhaltung. Sie träumen von der guten alten Zeit, wo — angeblich — jedermann gute Bücher las und wertvolle Schauspiele besuchte.

Diese Zeit ist nun vorbei. Die Jugendlichen empfinden den Film als einen ganz selbstverständlichen Bestandteil der Welt, in die sie eintreten, genau wie die Technik. Sie empfangen von ihm ungeheuer starke Eindrücke. Gerade in ihrem Verhältnisse zum Film stehen sich alte und junge Generation oft unendlich fern.

Die vorliegende Arbeit möchte einige Angaben vermitteln, wie man etwa den Film in den Dienst der Kultur und der Erziehung stellen könnte. Denn die Frage kann ja nicht sein: Wie werden wir den Film wieder los oder wie halten wir die Jugendlichen völlig von ihm fern? Es ist kein Zweifel, daß der Kinobesuch, zumal der allzu häufige und gedankenlose Kinobesuch, den Jugendlichen wirklichen Schaden zuzufügen vermag. Man hüte sich aber, das Kind mit dem Bade auszuschütten und wegen der Gefahr, die dem schlechten Film anhaftet, den Film schlechthin zu verurteilen.

Die Päpste und die Bischöfe haben den Film wiederholt zu den geeignetsten Bildungsmitteln der heutigen Zeit und die Filmerziehung zu den wichtigsten Sparten christlicher Erziehung überhaupt gerechnet. In Anlehnung an die kirchlichen Dokumente möchte diese Schrift einige Gedanken zum Film formulieren. Es sind meistens nicht originale Gedanken. Die häufigen Zitate zeugen zur Genüge, daß die Filmliteratur weitgehend benutzt wurde. Im besonderen wurde mit Erlaubnis der Redaktion der «Filmberater» sehr oft beigezogen und wir danken für dieses Entgegenkommen.

Es muß wohl nicht eigens gesagt werden, daß die vorliegende Arbeit niemals den Anspruch auf Vollständigkeit erheben kann, noch will. Sie möchte nur als ein bescheidener Wegweiser verstanden werden, in dem sich der Filmfreund über die geistige, sittliche, gesellschaftliche, wirtschaftliche, künstlerische und technische Seite des Films verläßlich orientieren kann.

Einleitung

«Es ist in der Tat dringend notwendig, daß auch in dieser Sache (des Films) die Fortschritte der Kunst, des Wissens und selbst der Technik und Industrie, die wahre Gaben Gottes sind, auf die Ehre Gottes und auf das Heil der Seelen hingerrichtet werden; daß sie praktisch der Ausbreitung des Reiches Gottes auf Erden dienen, auf daß alle, wie die Kirche es erleben läßt, daran in solcher Weise teilhaben, daß sie der ewigen Güter deshalb nicht verlustig gehen: so sollen wir durch die irdischen Güter hindurchgehen, daß wir die ewigen nicht verlieren.» (Pius XI.: *Vigilanti cura*)

1. Der Film: das Wort und das Ding. Als im 19. Jahrhundert die Illustrationen in den Zeitungen immer zahlreicher wurden, ärgerten sich Schriftsteller und Kritiker. Der englische Dichter Wordsworth († 1850) verfaßte sogar ein empörtes Sonett, in welchem er über «den gemeinen Mißbrauch des illustrierten Blattes» klagt und wehmütig befürchtet, «die erhabene und ehrwürdige Dichtkunst, einst die edelste Zierde des Menschen, könnte wohl eines schönen Tages verschwinden, durch das Bild getötet».

Dieser Tag ist nun angerückt. Durch das Lichtspiel (Kinematographie; Kurzform: Kino¹) herrscht heute das Bild, und wenn auch seit dem Tonfilm der Sprache, der Musik und den Geräuschen weithin neue Geltung zuerkannt wird, so bleibt der Ton in all seinen Formen nur eine Begleiterscheinung des beherrschenden Bildes, das unter dem Namen **Film** «zu den wichtigsten Ausdrucksmitteln unserer Zeit zu zählen ist»².

Das ursprünglich englische und heute in allen Kultursprachen eingebürgerte Wort **Film** stammt aus dem Indogermanischen «*velmen*» und bedeutet «Häutchen oder dünner Oberflächenbelag». Von da kam es auf als Bezeichnung für das photographische Aufnahmematerial, die sog. Emulsion (d. h. lichtemp-

absolut!

¹ **Kinematograph** (auch **-graf** geschrieben): Griechisches Fremdwort für den ersten Aufnahmeapparat der Gebrüder Lumière (von *κίνημα*, -ατος = Bewegung, und *γράφειν* = schreiben). Der Name wurde später auf das Lichtspieltheater übertragen.

² Pius XII.: «*Miranda prorsus*», A. A. S. 1957.

findliche Schicht) auf dünnem, biegsamem Schichtträger aus Nitro- oder Acetylcellulose. Mit «Film» meint man also zunächst den unbelichteten, bzw. belichteten Zelluloidstreifen, d. h. die in Längen von 200—400 m aufgespulte Filmrolle.

Im allgemeinen Sprachgebrauch versteht man aber auch unter «Film» die Projektion dieses Streifens, also das lebendige Geschehen auf der Leinwand. Schließlich meint man heute unter «Film» immer mehr das ganze technische, künstlerische, wirtschaftliche und soziale Gebiet, das mit der Kinematographie zusammenhängt, also das Filmwesen überhaupt.

2. Der Film: Ausdruck des modernen Zeitgeistes.

Seit der ersten öffentlichen Kinovorstellung, die, am 28. Dezember 1895, im Erdgeschoß des «Grand Café» zu Paris den Gebrüdern Lumière 33 Francs eintrug, entwickelte sich der Film zu einer der bedeutendsten Einnahmequellen der ganzen Weltwirtschaft. Er vermag heute Millionen, ja Milliarden von Menschen in seinen Bann zu locken. Das Kino ist die Schaubühne auch für den kleinen Mann geworden, die «Abendschule des arbeitenden Volkes», der «Sonntagsvertreib junger Menschen»³. Heute ist der Film «die volkstümliche Form der Unterhaltung»⁴; er kann «ein mächtiges Mittel der Erziehung und der Erhebung der Menschheit»⁴ sein oder auch «das mächtigste Mittel zur Beeinflussung und Aufwiegelung der Massen» (Stalin).

Diesen Erfolg und diesen Einfluß auf die Massen verdankt der Film in erster Linie dem Umstand, daß er **Ausdruck des modernen Zeitgeistes** ist. Seit der Renaissance, dem Ausgangspunkt der modernen Zeit, in der wir heute noch leben, hat sich ja der Mensch bewußt und freiwillig von der theozentrischen, d. h. gottgerichteten Grundeinstellung des Mittelalters abgewandt und sich dafür einem anthropozentrischen Humanismus verschrieben, wo der Mensch mit seiner Diesseitiggläubigkeit im Zentrum der ganzen Schöpfung steht. Durch den Fortschritt in der Wissenschaft und Technik wird der moderne Mensch in seiner Diesseitseinstellung bestärkt und er rückt die Werte dieser Welt immer mehr in den Vordergrund, verabsolutiert sie und macht sie so schließlich zu dem einzig Erstrebenswerten.

«Dieser Sehnsucht des modernen Menschen nach dem rein irdischen Glück, seinem Glauben an die Welt und ihre ungeahnten Möglichkeiten kommt nun der Film in besonderer Weise entgegen. Denn der Film hat mit Hilfe der ihm eigenen

³ Dr. Franziskus von Streng, Bischof von Basel-Lugano: Fasten-Hirtenschreiben 1953: «Der Christ und die öffentliche Meinung».

⁴ Pius XI.: «Vigilanti cura».

Technik die Möglichkeit, Zwischenräume und Zeiten kühn zu überspringen und in einem Zeitraum von knapp zwei Stunden eine Fülle von Erlebnissen, von Abenteuern, von Reichtum und Liebe vorüberziehen zu lassen. Der Mensch, der nicht mehr an das Jenseits glaubt, muß alles vom Diesseits erhoffen und da dieses irdische Leben nur kurz ist, muß er trachten, es gründlich auszuleben. Aber wie vielen Menschen gelingt es schon, das zu erreichen, was man «Glück» nennt? So wären sie leicht in Gefahr, an diesem Leben zu verzweifeln und den Glauben aufzugeben, dieses Leben sei allein schon lebenswert. Der Film aber, diese Traumfabrik, hilft ihnen, diesen Glauben zu erhalten. Hier wimmelt es von Gestalten, die ihren Weg gemacht haben, hier gibt es so viel Schönheit, Reichtum, Genuß, Erfolg, Sensation, daß man sich dabei beruhigen und betäuben kann.

*Evangelist
1. Material*

«So ist es wenigstens in den ersten Zeiten der Filmentwicklung gewesen und so ist es ja auch vielfach heute noch. Der Film ist Ausdruck der modernen Diesseitgläubigkeit und wird außerdem noch dazu eingesetzt, diese moderne Geisteshaltung weiter zu fördern⁵.»

Die Lage muß klar, nüchtern und ohne Illusionen gesehen werden. Und wenn die Lage düster und gefährlich ist, so muß sie auch düster und gefährlich diagnostiziert werden. Das heißt aber nicht, oder darf nicht heißen, daß man die vor-dringlichen und auffälligsten Züge im Antlitz der Zeit für die einzigen oder doch allein bestimmenden halten dürfe. Es ist keine Zeit ohne Hoffnung, und es ist gerade in der Gefahr das Heil oft besonders nahe.

Der unerschütterliche Glaube daran, daß der Mensch aller Zeiten, also auch der moderne Mensch, seinem Wesen nach auf den Geist hin angelegt ist, daß er ein Kind Gottes und Träger einer unsterblichen Seele ist, läßt uns nicht verzweifeln und verzagen. So sehr auch der Mensch auf seine menschliche Bestimmung, auf seine Aufgabe der Höherentwicklung zu Zeiten vergessen mag, so bricht doch immer wieder durch alle Platttheit, Gemeinheit und Oberflächlichkeit die Sehnsucht nach dem Höhern durch. Eine Sehnsucht freilich, die oft so verschüttet und verborgen ist, daß sie nicht einmal dem Menschen selbst, der sie dennoch in sich trägt, deutlich wird. Sie deutlich zu machen aber ist nun eine der vornehmsten Aufgaben, die einer verantwortungsbewußten Erziehung der Masse gestellt wird, sie bei jungen Menschen lebendig zu erhalten, eine der schönsten und wichtigsten Sparten christlicher Erziehung. Und wenn in unserer Zeit der Film eine ernste Gefahr bedeuten kann, so gehört es um so mehr «zu den dringlichsten Aufgaben unserer Zeit, sagt Pius XI., zu wachen und zu wirken, daß der Film nicht ferner eine Schule der Verführung sei, sondern daß er sich umgestalte in ein wertvolles Mittel der Erziehung und der Erhebung der Menschheit»⁶.

⁵ Alfons Plankensteiner: Der Film: Kunst, Geschäft, Verführung? S. 12.

⁶ Pius XI.: «Vigilanti cura».

3. Der Film: die siebente Kunst. Für den Gebildeten kommt beim Film noch ein anderer Umstand in Frage. Als adäquater und äußerst formmächtiger Ausdruck des modernen Zeitgeistes stellt der Film eine neue Kunstform dar, die der Gebildete weder ablehnen noch bagatelisieren darf. Daß der Film Kunst ist, wird zwar oft abgelehnt. So schreibt beispielsweise Konrad Lange: «Die Bewegungsphotographie ist weniger künstlerisch als die gewöhnliche Photographie. Sie rangiert in dieser Beziehung nicht mit der Malerei und Plastik, also den eigentlichen Künsten, sondern mit den täuschenden Jahrmarktillusionen, nämlich dem Panorama, dem Panoptikum (= Wachsfigurenkabinett) und der höhern Magie.» Ähnlich Benno Rüttenauer: «Der Kine-matograph, wie alles wesentlich Mechanische, begreift in sich mehr das Kulturfeindliche als das Kulturfördernde . . . Im Vergleich zu ihm ist der roheste Zirkus noch ein Kunstinstitut.⁷» Auch der französische Schriftsteller, Mitglied der Académie française, Georges Duhamel, verneint es, den Film als Kunst anzusehen, «weil im Gegensatz zu den anerkannten Künsten die schöpferische Idee nicht unmittelbar durch die künstlerische Persönlichkeit, sondern auf dem Umwege einer komplizierten und entpersönlichten Technik zum Ausdruck kommt.»

Die Frage, ob Film Kunst sei, steht am Anfang fast aller theoretischen Abhandlungen über den Film und ganz am Ende jeder praktischen Filmleistung. Ihre Beantwortung läuft sich meistens auf einen fruchtlosen Streit um die Definition der beiden Begriffe «Film» und «Kunst» hinaus, wobei die Jasager letztern möglichst weit, die Neinsager entsprechend eng interpretieren.

In dieser Arbeit soll die Frage nur ganz kurz gestreift werden. Denjenigen, die die Kunstfähigkeit des Films bestreiten, kann man entgegenhalten, daß es keine Kunstgattung gibt, die des Technischen gänzlich entraten könnte, ausgenommen vielleicht die Dichtung. Das Farbenreiben der alten Meister war eine mechanische Arbeit und doch so entscheidend. Ebenso sind das Musikinstrument, der Meißel des Bildhauers, gewisse Akte der Bau- und der Bühnenkunst mechanisch. «Entscheidend sind die künstlerischen Kräfte, welche das Mechanische zu handhaben wissen, im Film wie in jeder andern Kunst. Für die künstlerische Wirkung ist das Maß des technischen Aufwands belanglos» (Wesse). Und denen, die behaupten, daß Vervielfältigung, — die ja tatsächlich beim Film zutrifft, — Ursprüngliches zur Konvention mache, kann man mit Mukrowski antworten: «Wenn das wirkliche Leben uns nur durch Illusion oder Suggestion vermittelt wird, so bleibt es trotzdem Kunst, wenn auch nicht aus erster Hand — genau so wie man Beethovens Musik als Kunst empfindet und doch seine in Tönen empfundenen Ideen nicht aus ihm heraushört, sondern durch den Mittler, Instrument⁸.»

⁷ Beide Zitate von Lange und Rüttenauer bei Fedor Stepun: Theater und Kino, S. 14.

⁸ Ernst Iros: Wesen und Dramaturgie des Films, S. 52—53.

Ernst Iros dürfte wohl das Richtige treffen, wenn er in seinem Buche «Wesen und Dramaturgie des Films» genau zwischen *Wirklichkeit* und *Kunstschein* unterscheidet. Er sagt: «Im Kunstwerk steigert sich der Kunstschein zu einer Illusion, die als neue, andersartige, aber doch ‚ergreifende‘, zu innerer Stellungnahme aufrufende Wirklichkeit unser Dasein sinngebend durchleuchtet, schlummernde Wertgehalte mobilisiert und analoge Strebungen auslöst⁹.» Daß der Film solche Bilder des Lebens hervorzaubern kann und solche Empfindungen in uns zu wecken vermag, daß er Ausdruck inneren Erlebens und dadurch im eigentlichen Sinne Kunstwerk sein kann, scheint ganz außer Zweifel. Dies besagt freilich nicht, daß jeder Film Kunst ist oder Kunst sein muß. Wir sind ja noch weit davon entfernt! Wenn man aber filmische Meisterleistungen betrachtet und deutet, so darf man von Kunst reden, und es besteht zu vollem Recht, daß der Film nebst Architektur, Bildhauerei, Malerei, Musik, Tanz und Dichtung, als **siebente Kunst** feierlichen Einzugs in den Tempel der schönen Künste gehalten hat.

4. Eine Umfrage über Film und Kinobesuch am Kollegium Sarnen.

Gerade weil der Film in so mächtiger Weise Ausdruck des modernen Zeitgeistes ist, zieht er ganz besonders die

Jugend an. Sehr oft schon wurde in den verschiedensten Ländern, nach bewährten wissenschaftlichen Methoden, die gesamte Bevölkerung und vor allem die Jugend in der Filmfrage ausgeforscht.

In bescheidener Weise fand auch am Kollegium Sarnen, im April 1956, eine inoffizielle und freigestellte Befragung über Film und Kinobesuch statt. Die Umfrage wurde in allen Klassen des Gymnasiums und der Handelsschule durchgeführt. Die Studenten machten alle begeistert mit und erkundigten sich neugierig nach den Resultaten. Die Antworten, Anregungen und Wünsche, die aus den 255 Befragungen stammen, waren sehr aufschlußreich. Sie haben auch zum Teil die gegenwärtige Schrift veranlaßt, und sollen deshalb auszugsweise in den folgenden Ausführungen wiedergegeben werden.

Mit Absicht wurden die Fragebogen anonym gehalten, unter bloßer Angabe des Jahrganges (zur Feststellung der Altersstufe) und mit dem Vermerk D (= Dorf) oder S (= Stadt), aber ohne weitere Personalien. Mit einigen wenigen Ausnahmen wurden sämtliche Fragebogen innert einer Schulstunde ausgefüllt und nach der Stunde endgültig abgegeben. Ausführlichere Bemerkungen und Anregungen, in der Form eines kurzen freiwilligen Aufsatzes, wurden später angenommen, ohne jedoch für die Statistik berücksichtigt zu werden.

In der nächststehenden Tabelle werden zur Vereinfachung die Zahlen nur in Prozent (%) angegeben. Bei einigen Fragen, die mit einem Asteriskus (*) bezeichnet sind, gibt es mehr als 100 %, da in der Antwort verschiedene Punkte berücksichtigt werden konnten (so z. B. die Fragen 5, 8, 10, 13 und 15).

⁹ Ernst Iros: *Wesen und Dramaturgie des Films*. S. 56.

5. Tabelle zur Filmfrage am Kollegium Sarnen (1956)

VORFRAGEN	
Zahl der Befragungen: 255	Zahl der Antworten: 255 = 100 %
Einteilung nach dem Wohnort:	Stadt: 24 % Dorf: 76 %
Einteilung nach der Altersstufe:	18 Jahre und mehr: 31 % 16—18 Jahre: 19 % weniger als 16 Jahre: 50 %
	= I. Gruppe } = II. Gruppe
FRAGEN	ANTWORTEN
1. Hat es in Eurer Gemeinde ein Kino?	keines: 48 % eines: 26 % mehrere: 26 %
2. Wie alt waret Ihr etwa, als Ihr den ersten Film (in einem Kino oder Vereinssaal) sahet?	5—7jährig: 38 % 8—9jährig: 25 % 10jährig und mehr: 27 % keine Antwort: 9 % NB. a) Ein einziger 15jähriger Schüler hat noch nie einen Film gesehen. b) Eine nicht unbedeutende Anzahl von Schülern bemerkten, der erste Streifen, den sie gesehen haben, sei ein Missionsfilm gewesen.
3. Geht Ihr gerne ins Kino?	gern und sehr gern: 96 % nicht gern: 4 %
4. Wie oft geht Ihr ins Kino, wenn Ihr daheim seid?	nie: 5 % etwa einmal im Monat: 73 % einmal in der Woche: 17 % mehrmals in der Woche: 5 %
5. * Mit wem geht Ihr meistens ins Kino?	mit Freunden: 60 % mit Geschwistern: 34 % allein: 30 % mit den Eltern: 25 % mit Freundinnen: 16 %
6. Müßt Ihr die Eltern fragen, wenn Ihr ins Kino geht?	I. Gruppe ja: 29 % nein: 71 % II. Gruppe ja: 84 % nein: 16 % NB. Von jenen, die nicht fragen müssen, gibt es aber 78 %, die es nachträglich den Eltern mitteilen.

FRAGEN	ANTWORTEN
7. Kennen Eure Eltern die Filme, die Ihr seht?	<i>I. Gruppe</i> ja: 27 % nein: 73 % <i>II. Gruppe</i> ja: 83 % nein: 17 % <i>NB.</i> Informationsquelle der Eltern ist hauptsächlich die Zeitung, dann mündliche Empfehlung; nur selten haben die Eltern die Filme selber gesehen.
8. * Was gibt Euch, bei der Wahl eines Filmes, den Entscheid?	mündliche Empfehlung: 42 % Zeitungskritik: 36 % ausgehängte Photos: 21 % Lieblingsdarsteller: 20 % Sprachinteresse: 11 % andere Gründe: 24 %
9. a) Erkundigt Ihr Euch vor dem Filmbesuch über den Wert des Filmes? b) Über welchen Wert erkundigt Ihr Euch in erster Linie?	immer: 38 % oft: 43 % selten: 12 % nie: 4 % künstlerischer Wert: 41 % moralischer Wert: 37 % technischer Wert: 15 %
10. * Als was seht Ihr den Film in erster Linie an?	Unterhaltung und Zeitvertreib: 64 % Bildungsmittel: 53 % notwendige Abspannung: 16 % Erziehungsmittel: 12 %
11. Welche Filme bevorzugt Ihr?	a) schwarz-weiß: 15 % Farbenfilm: 52 % gleichgültig: 33 % b) normale Leinwand: 25 % Riesenschirmbild: 17 % 3-Dimensionalfilm: 9 % <i>NB.</i> Nur etwa 15 % der Studenten haben schon einen 3-D-Film gesehen.
12. Seht Ihr Euch lieber Schweizer- oder fremde Filme an?	<i>I. Gruppe</i> Schweizerfilme: 17 % fremde Filme: 54 % gleichgültig: 29 % <i>II. Gruppe</i> 44 % 35 % 21 %
13. * Welche fremde Filme seht Ihr am liebsten?	<i>I. Gruppe</i> amerikanische: 23 % deutsche: 15 % englische: 32 % französische: 69 % italienische: 37 % österreichische: 1 % andere: 3 % <i>II. Gruppe</i> 39 % 46 % 22 % 24 % 26 % 10 % 3 %

FRAGEN	ANTWORTEN
14. Bevorzugt Ihr bei den fremden Filmen die Originalfassung (in der fremden Sprache) oder eine Nachsynchronisation (deutsch nachgesprochen nach einer Übersetzung)?	a) Originalfassung: 62 % Nachsynchronisation: 25 % keine Antwort: 13 % b) Im Falle der Originalfassung: mit Untertiteln: 87 % ohne Untertitel 13 %
15. * Welche Art von Filmen zieht Ihr vor?	Dokumentarfilme: 52 % Kriminalfilme: 27 % Liebesfilme: 17 % Lustfilme: 37 % Musikfilme: 36 % Problemfilme: 31 % Revuefilme: 4 %
16. Wieviel Filme habt Ihr in den vergangenen Osterferien (18 Tage) gesehen?	0: 41 % 1: 23 % 2: 14 % 3—5: 17 % 6—10: 5 % NB. Eine Gesamtzahl von 376 Filmen.
17. Könnt Ihr eine Anzahl von Filmen aufzählen, die Ihr im vergangenen Jahr gesehen habt (aber nicht die im Kollegium)?	Es wurden 1290 Filme aufgezählt, wovon 371 verschiedene. NB. Zur Beantwortung dieser Frage wurden nur 10 Minuten Zeit eingeräumt.
17 a. Bewertung der angeführten Filme. Um der nebenstehenden Statistik mehr Gewicht zu verleihen wurde den Studenten, nachträglich, folgende Frage vorgelegt: «Habt Ihr, in der Annahme diese Umfrage gehe darauf aus, ein moralisches Urteil über die Klasse zu bilden, absichtlich bei der Frage 17 keine Filme aufgezählt, oder nur solche angegeben, die ein allgemein gültiges Urteil verunmöglichen?» Antwort: ja (absichtlich verschwiegen) 3 % nein (keinen Vorbehalt) 96,5 % keine Antwort 0,5 %	Diese moralische und künstlerische Bewertung der Filme geschah nach den Angaben des schweizerischen «Filmberaters» und der französischen Wochenzeitschrift «Radio-Cinéma». a) <i>Moralische Bewertung</i> 2 = Alle: 28 % 2—3 = Reifere Jugendliche: 32 % 3 = Erwachsene: 29 % 3—4 = Reife Erwachsene: 5 % 4 = Mit Reserven: 5 % 4—5 = Abzuraten 0,7 % 5 = Abzulehnen: 0,3 % b) <i>Künstlerische Bewertung</i> Sehr gut bis gut: 6 % Gut bis mittelmäßig: 36 % Mittelmäßig bis schlecht: 53 % Sehr schlecht 5 %

FRAGEN	ANTWORTEN													
18. Könnt Ihr den Inhalt dieser Filme nacherzählen?	ja, alle: 22 % die meisten: 52 % nur wenige: 23 % keinen: 3 %													
19. Welche Namen von Filmstars könnt Ihr aufzählen? (5 Minuten Zeit)	0: 20,5 % 1—2: 20,5 % 3—5: 24 % 6—10: 21 % 11—20: 12 % 21—40: 2 % Maximalzahl: 44													
20. Welche Namen von Regisseuren könnt Ihr aufzählen?	0: 73 % 1: 16 % 2—3: 7 % 4—5: 4 % Maximalzahl: 8													
21. Ist Euch bei einem Film der Darsteller (Star) oder der Regisseur wichtiger?	wichtiger der Darsteller: 63 % wichtiger der Regisseur: 9 % beide gleich: 12 % keine Antwort: 16 %													
22. Kommt es vor, daß Ihr bei einem Film weint?	<table><tr><td></td><td><i>I. Gruppe</i></td><td><i>II. Gruppe</i></td></tr><tr><td>ja:</td><td>28 %</td><td>19 %</td></tr><tr><td>nein:</td><td>72 %</td><td>78 %</td></tr></table>		<i>I. Gruppe</i>	<i>II. Gruppe</i>	ja:	28 %	19 %	nein:	72 %	78 %				
	<i>I. Gruppe</i>	<i>II. Gruppe</i>												
ja:	28 %	19 %												
nein:	72 %	78 %												
23. Habt Ihr schon von einem gesehenen Film geträumt?	<table><tr><td></td><td><i>I. Gruppe</i></td><td><i>II. Gruppe</i></td></tr><tr><td>nie:</td><td>47 %</td><td>49 %</td></tr><tr><td>hie und da:</td><td>51 %</td><td>43 %</td></tr><tr><td>sehr oft:</td><td>2 %</td><td>6 %</td></tr></table>		<i>I. Gruppe</i>	<i>II. Gruppe</i>	nie:	47 %	49 %	hie und da:	51 %	43 %	sehr oft:	2 %	6 %	
	<i>I. Gruppe</i>	<i>II. Gruppe</i>												
nie:	47 %	49 %												
hie und da:	51 %	43 %												
sehr oft:	2 %	6 %												
24. a) Habt Ihr schon gehört, daß in den Kinos gewisse Filme für Jugendliche unter 18, resp. 16 Jahren, verboten sind? b) Was hält Ihr von diesem Verbot?	a) ja: 99 % nein: 1 % b) nötig: 76 % sollte gar nicht sein: 3 % das Alter sollte herabgesetzt werden: 21 %													
25. Habt Ihr schon bewußt vor dem gesetzlichen Alter solche Filme besucht?	<table><tr><td></td><td><i>I. Gruppe</i></td><td><i>II. Gruppe</i></td></tr><tr><td>ja:</td><td>65 %</td><td>35 %</td></tr><tr><td>nein:</td><td>35 %</td><td>65 %</td></tr></table>		<i>I. Gruppe</i>	<i>II. Gruppe</i>	ja:	65 %	35 %	nein:	35 %	65 %				
	<i>I. Gruppe</i>	<i>II. Gruppe</i>												
ja:	65 %	35 %												
nein:	35 %	65 %												
26. a) Haltet Ihr eine Kontrolle des Films (Filmzensur) für notwendig oder nicht? b) Sollte die Filmzensur Eurer Meinung nach schärfer oder milder sein?	a) notwendig: 84 % nicht notwendig: 8 % unschlüssig: 8 % b) schärfer: 25 % milder: 20 % soll bleiben wie sie ist: 55 %													

FRAGEN	ANTWORTEN															
27. Glaubt Ihr, daß der öftere Kinobesuch der Jugend moralisch schade?	sehr viel: 9 % oft: 57 % selten: 29 % niemals: 2 % keine Antwort: 3 %															
28. Was zieht Ihr als Unterhaltung vor: Theater, Kino, Musik, Lektüre, Radio oder Fernsehen? (Diese Frage wurde nur der I. Gruppe gestellt.)	1. Theater: 37 % 2. Musik: 22 % 3. Lektüre: } 14 % 4. Kino: } 5. Radio: 10 % 6. Fernsehen: 2 %															
29. Seht Ihr es gern, daß am Kollegium Kinovorstellungen abgehalten werden?	gern, sogar sehr gern: 93 % gleichgültig: 7 %															
30. Wünscht Ihr am Kollegium mehr Filme als bis jetzt zu sehen?	<table><tr><td></td><td>I. Gruppe</td><td>II. Gruppe</td></tr><tr><td>vielmehr:</td><td>8 %</td><td>50 %</td></tr><tr><td>mehr:</td><td>66 %</td><td>42 %</td></tr><tr><td>nicht mehr:</td><td>25 %</td><td>5 %</td></tr><tr><td>keine Antwort:</td><td>1 %</td><td>3 %</td></tr></table>		I. Gruppe	II. Gruppe	vielmehr:	8 %	50 %	mehr:	66 %	42 %	nicht mehr:	25 %	5 %	keine Antwort:	1 %	3 %
	I. Gruppe	II. Gruppe														
vielmehr:	8 %	50 %														
mehr:	66 %	42 %														
nicht mehr:	25 %	5 %														
keine Antwort:	1 %	3 %														
31. Seid Ihr von den Filmen, die man Euch am Kollegium bietet, befriedigt?	<p>I. Gruppe (allgemeine Anfrage)</p> <p>ja: 55 % selten: 34 % gar nicht: 4 % keine Antwort: 7 %</p> <p>II. Gruppe (a) Im Theatersaal b) Im Kino «Seefeld»</p> <table><tr><td></td><td>a)</td><td>b)</td></tr><tr><td>ja:</td><td>15 %</td><td>64 %</td></tr><tr><td>selten:</td><td>61 %</td><td>34 %</td></tr><tr><td>gar nicht:</td><td>23 %</td><td>2 %</td></tr><tr><td>keine Antwort:</td><td>1 %</td><td>—</td></tr></table>		a)	b)	ja:	15 %	64 %	selten:	61 %	34 %	gar nicht:	23 %	2 %	keine Antwort:	1 %	—
	a)	b)														
ja:	15 %	64 %														
selten:	61 %	34 %														
gar nicht:	23 %	2 %														
keine Antwort:	1 %	—														
32. Was denkt Ihr von einem Filmunterricht am Kollegium?	dringend nötig: 22 % sehr wünschenswert: 70 % nicht nötig: 8 %															
33. Wäret Ihr zugunsten eines Filmunterrichtes bereit, von der Freizeit etwas zu opfern?	ja: 50 % nein: 8 % sollte im Stundenplan eingebaut werden: 42 % NB. Hauptsächlich von den Externen wird gewünscht, daß der Filmunterricht in den Stundenplan eingebaut werde.															
34. Habt Ihr sonst noch andere Fragen, Bemerkungen oder Vorschläge betreffs Filmunterricht und Kinobesuch anzubringen? Welche?	Die Gelegenheit zur Aussprache in Form eines kurzen Aufsatzes wurde von etwa 15 % der Studenten benützt. Es wurden hauptsächlich der Filmunterricht begrüßt, die Filmzensur im allgemeinen angegriffen und eine größere Anzahl von guten Filmen am Kollegium gewünscht.															

6. Stellungnahme der Kirche zum Film. Der tiefere Grund zu dieser Schrift ist aber in den Äußerungen der kirchlichen Hierarchie betreffs Filmfrage zu suchen. Häufiger als meist vermutet wird, haben die Päpste wie zahlreiche Bischöfe der katholischen Welt in dieser oder jener Form zum Film Stellung bezogen und die kirchliche Lehre zu diesem «mächtigen Beeinflussungsmittel der Massen» verkündet. Ende 1955 erfolgte durch die Päpstliche Film-Kommission¹⁰ die Herausgabe eines stattlichen Bandes, in welchem alle einschlägigen, wichtigen kirchlichen Dokumente in der Filmfrage bis Oktober 1955 zusammengetragen sind¹¹. Das sind im Ganzen nicht weniger als 43 päpstliche Verlautbarungen: Enzykliken, Ansprachen und Briefe von den Päpsten Pius X., Pius XI. und Pius XII. Es folgen dann, zum Teil in Auszügen, 74 Hirtenbriefe und Ansprachen der Bischöfe aus zwanzig Ländern.

7. Die päpstlichen Film-Enzykliken. Aus all den kirchlichen Dokumenten über den Film muß die 1936 erschienene und Aufsehen erregende Film-Enzyklika Pius XI. «**Vigilanti cura**» hervorgehoben und gewürdigt werden. Darüber sagt Dr. P. Charles Reinert S. J.:

«Die Enzyklika *Vigilanti cura* war insofern eine bahnbrechende Tat des modernen und aufgeschlossenen Pius XI., als hier zum ersten Male in so feierlicher Art vom höchsten Lehrer der Völker der Wille der Kirche zum Ausdruck gebracht wurde, sich nicht nur direkt durch die innerkirchliche Tätigkeit um das übernatürliche Leben der Gläubigen zu sorgen (Gottesdienste, Sakramentspendung, Predigten und übrige Pastoration), sondern sich auch um das private Leben der Menschen in vermehrtem Maße zu mühen. Das will besagen, daß die Kirche ein vitales Interesse daran hat, daß die Menschen außerhalb der Kirche, auf dem Arbeitsplatz, in der Öffentlichkeit, vor allem aber in ihrer Freizeit den mannigfachen Einflüssen einer neuheldnischen Umwelt nicht derart erliegen, daß systematisch alles das, was eine christliche Erziehung und kirchliche Betreuung mühsam aufbauten, in kürzester Zeit zugrunde gerichtet wird. In diesen Zusammenhang muß die Enzyklika *Vigilanti cura* und die gesamte kirchliche Filmarbeit gestellt werden: als Versuch, das ‚stärkste Beeinflussungsmittel der Massen‘ nach Möglichkeit mit christlichen Grundsätzen zu unterbauen und es zu einem wertvollen Mittel der Unterhaltung und der Abspannung zu gestalten¹².»

¹⁰ Die Päpstliche Film-Kommission (Pontificia Commissione per la Cinematografia) wurde 1952 als oberste kirchliche Stelle gegründet, zur Überwachung der religiösen und moralischen Belange auf dem Gebiete des Films. Sie «steht dem Heiligen Stuhl und dem Episkopat zur Verfügung zu Information und Studium der von ihnen vorgebrachten Fragen.» (Statut, Art. 4).

¹¹ ***: Le cinéma dans l'enseignement de l'Eglise. (Libreria Editrice Vaticana, 1955, LXXXVII + 558 p., Città del Vaticano.)

¹² Charles Reinert: Die Kirche und der Film. — «Civitas» 1957, Sonderheft Nr. 5/6, S. 207.

Von Pius XII. müssen zuerst die zwei großangelegten Ansprachen über «den idealen Film» erwähnt werden, die er im Juni und Oktober 1955 in der Benediktionsaula des Vatikans an die Filmproduzenten und Filmverleiher Italiens und der ganzen Welt richtete. Darin gibt der Papst wertvolle praktische Weisungen für eine wirksame kirchliche Filmarbeit¹³.

Als letztes, wichtigstes Dokument ist die neue Enzyklika Pius XII. «*Miranda prorsus*», vom 8. Septembere 1957, anzuführen, in welcher der Heilige Vater Stellung zu den Problemen nimmt, welche Film, Radio und Fernsehen der seelsorglichen Betreuung der Gläubigen in der heutigen Zeit aufgeben¹⁴.

8. Kulturfilm und Filmerziehung.

Wenn die meisten kirchlichen Erlasse in Anbetracht der heutigen Filmproduktion immer wieder zur Vorsicht und eher zur Zurückhaltung mahnen, so stehen sie keineswegs feindselig oder ablehnend dem Film gegenüber. Die kirchliche Autorität wünscht im Gegenteil, daß alle rechtschaffenen Menschen sich mit der Filmfrage ernstlich beschäftigen.

«Angesichts der großen Probleme, die unsere Zeit bedrängen und die auch unsere ganze Aufmerksamkeit auf sich ziehen, sagt Papst Pius XII., könnte das Problem des Films vielleicht einigen als zweitrangig erscheinen und nicht des besonderen Interesses wert, das Wir ihm entgegenbringen. So scheint es, daß der Film, der naturhaft Kunst und Zerstreuung ist, gleichsam an den Rändern des Lebens stehen bleiben müßte, regiert, wohlverstanden, von den allgemeinen Gesetzen, die die gewöhnlichen Tätigkeiten der Menschen regeln. Nachdem er aber tatsächlich für unsere Generation ein geistiges und moralisches Problem gewaltigen Ausmaßes geworden ist, kann er von solchen, denen das Wohl des besseren Teils des Menschen und seiner Zukunft am Herzen liegt, nicht vernachlässigt werden. Vor allem auch darf er nicht von der Kirche und den Geistlichen vernachlässigt werden . . ., wie überhaupt von all denen nicht, die rechtschaffen sind und das Gemeinwohl im Auge haben¹⁵.»

Die Arbeit der kirchlichen Filmstellen im allgemeinen und die Erziehung zu einem aufgeschlossenen, aber christlichen und grundsatztreuen Filmsehen im besonderen sind «eine der drängendsten und verdienstreichsten Formen des Apostolates», schreibt 1953 Mgr. G. B. Montini, Pro-Sekretär des Päpstlichen Staatssekretariates¹⁶. Bereits das Jahr zuvor schrieb derselbe an den Präsidenten des

¹³ Pius XII.: Sermo ad cinematographicæ artis cultores, d. 21 Iunii et 28 Octobris, a. 1955 habiti: «Il film ideale». — A. A. S. 1955, p. 501—512, 816—829. — Deutsche Übersetzung: Für den I. Teil: «Filmberater» 1955, Nr. 16; für den II. Teil: «Schweizerische Kirchenzeitung» 1955, Nr. 45—48.

¹⁴ Pius XII.: Encyclica «*Miranda prorsus*» 1957. — A. A. S. 1957, p. 765—805. — Deutsche Übersetzung: «Der Filmberater» 1957, Nr. 17.

¹⁵ Pius XII.: Der ideale Film. A. A. S. 1955.

¹⁶ Mgr. G. B. Montini, Pro-Sekretär des Staatssekretariates: Brief an Bischof O'Connor, Präsident der Päpstlichen Film-Kommission. Im Vatikan, 24. 4. 1953.

O. C. I. C. (Office Catholique International du Cinéma) und äußerte sich über die Notwendigkeit und die Berufspflicht katholischer Erzieher, sich, im Interesse der ihnen anvertrauten Jugend, mit dem Film zu befassen und zwar ebenso mit der technischen und künstlerischen Seite des Films als mit der moralischen¹⁷.

Den Weisungen und Wünschen des Apostolischen Stuhles folgend, hat sich auch das O. C. I. C. bei seiner Generalversammlung und Studententagung in Madrid 1952 eingehend mit dem Thema «Erziehung und Film» beschäftigt. Als Ergebnis der Beratungen faßte die Schlußversammlung, die in Anwesenheit hoher kirchlicher und staatlicher Vertreter im Escorial stattfand, unter anderen folgenden Entschluß:

«Der Film muß als Element der Bildung und der Kultur in die Studienpläne unserer überkommenen Bildungsbestrebungen eingebaut werden, damit die Jugend im Film einen Bildungsfaktor und nicht mehr lediglich einen Zeitvertreib erblickt. Daher spricht die Versammlung folgenden Wunsch aus: Alle Leiter von Bildungsanstalten und alle katholischen Erzieher möchten sich eine regelmäßige und planvolle Einführung der Jugend in die Fragen des Films angelegen sein lassen, und zwar für die Jugendlichen vom 13. oder 14. Lebensjahr angefangen.

«Die Enzyklika *Vigilanti cura*, die an die Bischöfe der ganzen Welt gerichtet ist, lenkt die Aufmerksamkeit des Klerus auf seine Verpflichtungen gegenüber dem Filmproblem und der Filmerziehung. Eine solche Erziehung aber setzt das Vorhandensein einer auf diesem Gebiet sachkundigen Führungsschicht voraus. Daher drückt die Versammlung den Wunsch aus: Es möge den Geistlichen und den andern Erziehern (auch den männlichen und weiblichen Ordensgesellschaften) die ausreichende Gelegenheit gegeben werden, große Filmwerke zu sehen und zu beurteilen, sei es durch besondere, eigens dazu eingerichtete Filmvorführungen, sei es auf irgendeine andere Weise¹⁸.»

Nun aber ist es schneller gesagt als getan! Ob aus Bequemlichkeit oder aus Mangel an Verständnis für die Aufgabe der Kirche, — die nicht nur platonische Lebensregeln aufzustellen hat, sondern, mitten in der Welt stehend und das Weltliche durchdringend, diese vergeistigen, dem Göttlichen zuführen will, — gibt es immer noch Menschen, die das Apostolat nur bis zu jener Schranke führen wollen, hinter der das Leben erst beginnt . . . Es klingt weiten Kreisen immer ungewohnt, wenn man von Filmkultur, von einer Erziehung zum Film spricht. Noch hat sich, wie bereits gesagt, die Erkenntnis nicht allgemein durchgesetzt, daß der Film eine **neue Kunstform** ist, ein neues Ausdrucksmittel menschlicher Gedanken, eine neue Sprache, die im wahrsten Sinne des Wortes, genau wie

¹⁷ «La technique et l'art du Cinéma ont, depuis quelques décades, connu des développements si rapides, l'influence qu'il exerce de fait sur la jeunesse est si considérable, que l'éducateur chrétien ne peut aujourd'hui éluder le problème ainsi posé à sa conscience professionnelle.» Mgr. G. B. Montini, Substitut: Brief an den Präsidenten des O. C. I. C., H. H. Dr. Jean Bernard. Im Vatikan, 16. 5. 1952.

¹⁸ Ergebnis der Beratungen des O. C. I. C. bei der Generalversammlung und Studententagung in Madrid, 22.—25. Mai 1952.

Literatur, Ästhetik oder Musik, *gelernt* sein will. Eine Sprache, die ihren eigenen Wortschatz, ihre Grammatik, ihren Satzbau hat. Wer sie nicht kennt, mag die bunte Schönheit der Bilder bewundern, doch der tiefe Sinn des Werkes, mit all jenen Feinheiten, die der Schöpfer in dasselbe hineinlegt, bleibt ihm ein verschlossenes Buch.

9. **Filmerziehung und Moral.**

Es müssen auch die moralischen Folgen und Gefahren erwogen werden, die sich aus dem Film- und besonders aus dem regelmäßigen und häufigen Kinobesuch ergeben können. Nach Art einer gewissen geistigen Osmose (= Stoffübergang) färbt nämlich die dem Film zugrunde liegende Gesinnung auf den fleißigen Kinobesucher ab. Und wir dürfen nicht vergessen, daß der Großteil der Filmwerke eine Geisteshaltung vertritt, die in ihrer Auffassung von Recht und Gerechtigkeit, von Gott und Religion, von Arbeit und Beruf, von Ehe, Familie und den sozialen Grundfragen eine neuheidnische ist.

Mit Verbot allein ist es nicht getan! Unwiderruflich sind jene Zeiten starken Glaubens vorbei, wo ein bloßes Verdammungsurteil der Kirche genügte, um die Gläubigen vom Besuch einer ihnen nicht zuträglichen Veranstaltung abzuhalten. Und wäre dies heute noch der Fall, wir dürften uns trotzdem nicht mit dem bloßen Verbot der schlechten Filme begnügen. Denn es enthalten auch die zulässigen Filme recht viele Elemente, die richtig verstanden werden müssen, sollen sie nicht in manchem Besucher Unheil stiften.

Vor allem aber wird das Gute im Film nur der voll ausschöpfen können, der über eine echte Filmkultur im christlichen Sinne verfügt. Zweck der Filmerziehung ist es, dieses Gute aufzudecken, den Zuschauer dafür zu begeistern und die Masse, vorab die Jugend, die ohnehin Filme sehen will, zum guten Film zu führen.

10. **Der Film: Ausdruck eines neuen Humanismus.**

Der uns anvertrauten Jugend möchten wir besonders diese Arbeit widmen, in der wir versuchen, einige praktische Hinweise und Grundsätze anzudeuten, die darauf tendieren, den Film in seiner künstlerischen, geistigen, ethischen und menschlichen Aussage zu erfassen, mit anderen Worten, das Geistige an ihm zu «kultivieren», zu pflegen.

Vielleicht dürfen wir auch bei uns hoffen, daß eines Tages der Filmunterricht in den ordentlichen Lehrplan aufgenommen wird, denn der Film ist ein neuer

Weg des modernen Humanismus, ein Weg, der der Jugend offen steht und den die Jugend ganz bestimmt betreten wird.

Mit Begeisterung ladet uns Henri Agel, Universitätsprofessor in Paris und Mitglied des I. D. H. E. C. (Institut des Hautes Études Cinématographiques) zu diesem Schritt.

«Es muß gelingen, sagt er, der Jugend die fundamentalsten Tatsachen der Filmsprache beizubringen. Ein solches Grundwissen ist durchaus imstande, bis zu einem gewissen Grade die passive Haltung, mit der anfangs Filme genossen werden, zu kompensieren. Sobald aber diese Kenntnis von der filmischen Sprachstruktur zu eigentlicher Bewußtheit erhoben wird, wird sich von selbst die Forderung nach Filmen erheben, die den außerordentlichen Mitteln des Films und seiner spezifischen Sprache Rechnung tragen. Bald werden die Zöglinge dieser neuen Erziehung auch begreifen, daß gewisse moralische Ideen, gewisse christliche Werte, welche mit der Syntax des Films ausgedrückt werden, ein bemerkenswertes Relief und bemerkenswerte Dichte erreichen. Bei solchem Stand der Filme wird der Film eines der Fundamente des Humanismus geworden sein. Bis zu einem gewissen Grade wird er sogar den traditionellen Humanismus erneuern können, weil er befähigt ist, von der menschlichen Existenz einen *vollständigeren, lebendigeren* Begriff zu geben.

«Vollständiger vor allem deshalb, weil der Film wie keine andere traditionelle Kunstform die Möglichkeit hat, den Menschen in seinem angestammten Milieu, innerhalb der Gruppe zu zeigen. Durch die Vielfalt der Einstellungen, mit denen sich die Kamera mit der Wirklichkeit ins Einvernehmen zu setzen weiß, wird der Film den Menschen, den die klassische Kunst vereinzelt und abstrahiert hat, wieder in alle seine zeitlichen und räumlichen Koordinaten einsetzen. Der Film bringt anstatt der klassischen Zeitlosigkeit das Alltägliche zu seinem Recht und gibt so dem Individuum seine Umwelt, seine Welt zurück, aus der allein es existieren kann, in der allein es wirklich und ganz ist als menschliches Wesen.

«Lebendiger wird der Begriff der menschlichen Existenz vor allem deshalb werden, weil von diesem Konkreten, weil von diesem Komplex des Menschen und seiner Umwelt sich gewisse geistige und moralische Werte und Wahrheiten wie von selbst ablösen werden, noch ganz behaftet mit Erde und Blut, aber um so wirksamer und authentischer, als sie in eine konkrete Existenz eingesenkt sind und von einer konkreten Existenz gewonnen werden¹⁹.»

¹⁹ Henri Agel: L'éducation cinématographique et la jeunesse. — Discours au Conseil général de l'O. C. I. C., Madrid, 22. 5. 1952.

1. TEIL

Die Macht des Films in der heutigen Gesellschaft

«Unter den verschiedenen publizistischen Mitteln, die menschliche Gedanken verbreiten, kommt Film, Funk und Fernsehen besondere Bedeutung zu... Diese Mittel aber sind nicht allein zur Erholung und Entspannung der Menschen da, sondern vermitteln vor allem Bildung des Geistes und moralische Werte und tragen dadurch entscheidend zum richtigen Aufbau und Ausbau des menschlichen Zusammenlebens der Gegenwart bei... Darauf kommt es aber in erster Linie an, daß sie der Wahrheit und den sittlichen Werten dienen.»

(Pius XII.: «Miranda prorsus»)

Einteilung

11. Als Quintilian im 1. Jahrhundert Ratschläge zum angemessenen Verfahren bei strafrechtlichen Untersuchungen geben sollte, prägte er seine Ausführungen in den bekannten Hexameter:

Quis, quid, ubi, quibus auxiliis, cur, quomodo, quando?

Mit diesem Spruch wollen wir keineswegs den Film auf die Anklagebank zitierten: seine Sache ist bereits gewonnen und man kann sich den Film aus der heutigen Gesellschaft nicht mehr wegdenken. Soll aber der Film «ein geeignetes und positives Werkzeug zur Bildung, Erziehung und Besserung» der Gesellschaft sein¹, so muß erst der Film in seinen Beziehungen zur Gesellschaft, das Publikum in seinen Beziehungen zum Film erfaßt werden. Kennen wir einmal die näheren Umstände der Filmproduktion und des Filmpublikums, so begreifen wir auch die gewaltige Macht des Films in der heutigen Gesellschaft, und daraus ergeben sich naturnotwendig gewisse moralische, soziale, menschliche Schlußfolgerungen, die als Grundlage eines aufgeschlossenen und verantwortungsbewußten Filmsehens gelten können.

In dieser Richtung kann uns der Spruch Quintilians zur äußeren Einteilung dieser Abhandlung wegweisend dienen.

Quis? Wer geht ins Kino? *Cur, ubi et quando?* Warum gehen die Menschen ins Kino? *Quid et quomodo?* Was wünscht das Publikum und was wird ihm geboten?

Wenn in einem 1. Teil der Film in seinen Beziehungen zur Gesellschaft untersucht ist, gilt es dann, die Technik, Ästhetik und Dramaturgie des Films als Kunstwerk zu erfassen: *Quibus auxiliis?* Dies soll der Gegenstand des 2. Teiles dieser Schrift sein².

Es bleibt dann noch übrig, die Anwendung und Zusammenfügung der Ergebnisse darzulegen, die uns dazu führen sollen, die uns gebotenen Filme richtig zu sehen und richtig zu beurteilen.

¹ Pius XII.: «Miranda prorsus».

² Der 2. Teil wird später als Beilage erscheinen.

Quis? Wer geht ins Kino?

Kinobesuch und Kinotheater

12. Jährlicher Filmbesuch. Wer geht ins Kino? Läßt man die Zahlen reden, so ist diese Frage leicht zu beantworten. Auf rund 2,5 Milliarden Einwohner für den gesamten Erdkreis, gibt es jährlich (Statistik von 1955, die Sowjetunion nicht inbegriffen) **13 Milliarden** registrierte, bezahlte Kinoeintritte, d. h. 35—36 Millionen pro Tag, mindestens 5 pro Jahr und Person. (Wie sich der Filmbesuch auf die einzelnen Länder verteilt, gibt auszugsweise die Tabelle zu Nr. 17 an.)

Die Vereinigten Staaten Amerikas nehmen mit 3,7 Milliarden jährlichen Kinoeintritten den ersten Platz ein; dann kommt England mit 1,5 Milliarden. In den vordersten Reihen stehen auch Deutschland und Italien, wo in den zehn letzten Jahren der Kinobesuch ganz gewaltig zugenommen hat: verglichen mit den Zahlen von 1947, stellt man in Deutschland eine Zunahme von 80 % fest, von 52 % in Italien, so daß beide Länder mehr als 800 Millionen jährliche Eintritte aufweisen. Immer etwas schwankend sind die Zahlen vom Osten. Nach der Riesenentwicklung aber, die der Film (vor allem die Filmproduktion) in den letzten Jahren in China, Indien und Japan erfährt, dürften diese Länder den europäischen kaum mehr nachstehen. In der Schweiz beläuft sich die Zahl der Kinobesuche auf 40 Millionen pro Jahr.

13. Zahl der Kinotheater. Diese Besucherzahl verteilt sich auf rund 100 000 **ortsfeste** Filmtheater (Kinos), wovon etwa 60 000 auf Europa und 21 500 auf die U. S. A. entfallen, die 4 500 sog. «drive-ins» oder «drive-in-theaters», d. h. Autopark-Freilichttheater mitgezählt, von denen aus die Autoinsassen einem Film beiwohnen können, ohne aus dem Wagen zu steigen.

Nach dem «Statistischen Jahrbuch 1956» gibt es in der Schweiz 562 Kinos, wovon einige bisweilen auch als Theatersäle benützt werden. 42 % entfallen auf die Städte, die übrigen 58 % verteilen sich auf das Land.

Verteilung der Kinosäle in der Schweiz 1956							
Zürich	41	Bern	14	Lugano	7	Solothurn	5
Genf	28	Luzern	8	St. Gallen	7	Thun	5
Basel	18	Biel	7	Winterthur	7		
Lausanne	15	Chaux-de-Fonds	7	Neuenburg	6	Gesamtzahl	562

Die Zahl der Kinos wächst von Jahr zu Jahr. Nur in England ist Stillstand und in den U. S. A. Rückschritt eingetreten. In der Schweiz ist die Zunahme seit vielen Jahren konstant, doch in einem Verhältnis, das die Bedürfnisse weit übersteigt. Von 1947 bis 1957 haben sich nämlich die Kinos in der Schweiz um 53 % vermehrt, ohne daß die Besucherzahl dementsprechend angestiegen ist. Deshalb sind auch die Filmvorführungen durchschnittlich nur zu etwa 25 % besucht.

14. Die Wanderkinos. Zu der Zahl der ortsfesten Kinotheater kommen noch Tausende und Abertausende von Wanderkinos. Dies sind entweder Projektionswagen: Kinobus (oft mit Zelt), Kinowagen (Eisenbahnwagen, die auf einem Nebengeleise stationiert werden und als Kinotheater dienen), Kinoschiffe, die von Ort zu Ort wandern; oder es sind «Agenturen», die mit eigenen Apparaturen und Vorführern in stehenden Sälen (oft bei Vereinen, evtl. auch in Kollegien usw.) Filmvorführungen veranstalten. Durch solche Kinotournees konnten in den abgelegensten Gegenden Millionen von sehr begeisterten Zuschauern für den Film gewonnen werden, so z. B. in Belgisch-Kongo, Mozambique, Kamerun, Sahara, auf den amerikanischen und afrikanischen Inseln. Das Ergebnis davon war, daß vielerorts feste Kinotheater gegründet wurden und oft in einem Ausmaß, das wir gar nicht erwarten würden. So zählt man heute 30 Kinos auf den Fidschi-Inseln (im britischen Archipel in Polynesien) und 16 auf Guam (Insel der Marianengruppe im Westpazifik).

15. Private Kinosäle. Um nicht rückständig zu sein, haben auch die Transportgesellschaften die Möglichkeit von Filmvorführungen erwogen: so kann man sich heute auf dem Schiffe, in der Eisenbahn (bei größeren Fahrten), sogar im Flugzeug einen Film ansehen. Im Interesse der Reisenden wurden auch in den Bahnhöfen selbst oder in ihrer näch-

sten Nähe die sog. «Cinebrefs» eingerichtet, wo zu einem einheitlichen Eintrittspreis permanente, meist kurze Dokumentar- und Kulturfilme gespielt werden.

Zu all diesen Zahlen von offiziellen Kinosälen und Kinobesuchern kommen noch jährlich die Hunderttausenden von meist Schmalfilm-Vorführungen hinzu, die in Vereinen, Anstalten, Schulen, Pfarreien und Privateinrichtungen vorgeführt werden, und die als Anschauungsmittel den Unterricht wesentlich fördern und der künstlerisch-moralischen Erziehung des jungen Publikums unterhaltend dienen.

16. Der Beitrag der U. R. S. S.

Wenn die U. R. S. S. bis jetzt nicht erwähnt wurde, so hauptsächlich deswegen, weil die Angaben dieses Landes meist sehr unsicher erscheinen und deshalb auch in den offiziellen Statistiken absichtlich außer acht gelassen werden. Zu den bisher erwähnten Zahlen kämen aber nach den Zeitschriften der UNESCO für das Jahr 1955 folgende Zahlen zu den früheren Zahlen hinzu: Im Jahre 1955 wurden für die U. R. S. S. 31 000 ortsfeste Kinotheater und etwa 40 000 Wanderkinos verzeichnet, die insgesamt über 2 Milliarden registrierte Kinoeintritte aufweisen. Somit käme also die Sowjetunion für den Filmbesuch an 2. Stelle, unmittelbar nach den Vereinigten Staaten. Und dies dürfte der Wirklichkeit entsprechen. Jedenfalls wurde in den letzten Jahren sehr viel für den Film geworben und getan, allerdings stets unter Aufsicht und oft auch unter Druck des Staates. So müssen von jedem Film, der in Rußland gedreht und gespielt wird, fremdsprachige Versionen in 5 bis 15 Sprachen angefertigt und mindestens 1800 bis 2500 Kopien hergestellt werden. Dazu werden sämtliche russische Langspielfilme nach Staatsdekret obligatorisch televisioniert. Der Filmbesuch der Jugend bleibt wie bisher stark organisiert und für Propagandafilme quasi verpflichtend. Bei Unterhaltungsfilmen wird größere Freiheit gelassen; der Besuch aber wird durch allerlei Mittel gefördert. So finden in Moskau, seit 1957, jeden Samstagabend auf den sechs größten öffentlichen Plätzen der Stadt, im Freien, gratis Filmvorführungen statt. Dies alles bedingt eine neue Orientierung in der ganzen Filmproduktion, die bis jetzt fast ausschließlich im Dienste der Partei und der Politik stand. 1951 z. B. wurden in der U. R. S. S. nur 5 Unterhaltungsfilme gedreht; 1955 sind es bereits 55, 1956 sind es 85 in Rußland und 110 in den Satellitenstaaten. Die Entwicklung geht planmäßig weiter, Hand in Hand mit der Television.

17. Filmabsatz-Statistik.

So unvollständig sie auch sei, soll die nächststehende Tabelle die große Bedeutung des Films in der heutigen Gesellschaft veranschaulichen, gemessen an der Zahl der bestehenden Kinos, an der gesamten jährlichen Besucherzahl, dann, soweit wir Unterlagen ausfindig machten, an der Prozentzahl der Besuche pro Jahr und pro Kopf, und schließlich an der durchschnittlichen Jahresproduktion von Filmen in den einzelnen Ländern. Die meisten Angaben beziehen sich auf die Produktionsjahre 1955 und 1956 und stammen hauptsächlich aus dem «Courrier» der UNESCO, aus der französischen Zeitschrift «Radio-Cinéma» und aus dem schweizerischen «Filmberater». Die Aufzählung beschränkt sich auf jene Länder, die uns besonders interessieren können.

Filmabsatz-Statistik 1955/56				
Staaten	Zahl der ortsfesten Kinotheater	Besucherzahl in Millionen	Prozentualbesuch pro Jahr und pro Person	Durchschnittliche Filmproduktion
U. S. A.	21 500	3 700	21,8	305
England	4 767	1 456	29	85
China	—	860	1,8	200
Italien	9 500	800	17	130
Deutschland	5 300	826	16,8	100
Frankreich	5 756	410	9,5	110
Japan	3 750		4	300
Indien	2 933		1,1	250
Spanien	4 500	300	10,1	50
Schweden	2 583		7	28
Mexiko	2 500			100
Argentinien	2 190			54
Australien	1 674			
Österreich	1 100	93	13,5	28
Schweiz	562	40	9	5
Total	100 000	13 000	5	2 500
U. R. S. S.	31 000	2 000	10	85

Filmproduktion und Filmeinfuhr

18. Vormachtstellung der U. S. A. Spricht man von der Filmproduktion, so denkt man unwillkürlich an die U. S. A. und insbesondere an Hollywood, «das Mekka des Films». Seit dem zweiten Weltkrieg aber hat die überwiegende Vormachtstellung der U. S. A. in der Film-erzeugung und im Vertrieb auf dem gesamten Weltmarkt sichtlich abgenommen. Vor 20 und 30 Jahren noch stammten 50 bis 60 % sämtlicher langen Spielfilme (damals etwa 600 bis 700 Filme) aus den Ateliers der kapitalkräftigen amerikanischen Filmkonzerne. Damit man sich einen Begriff von dieser amerikanischen Filmproduktion machen kann, seien folgende Zahlen angeführt, die dem «Film-Daily year Book 1942» entnommen sind und sich auf das verhältnismäßig bescheidene Filmjahr 1941 beziehen: 503 hergestellte Spielfilme (Langfilme) und 721 Kurzfilme, mit einem Rohfilmverbrauch von 620 000 km für Normalfilm- und 87 400 km für gewerbsmäßige Schmalfilmproduktion.

Im Jahre 1953 sehen allerdings die Statistiken wesentlich anders aus. Mit 360 einheimischen Langfilmen sind die U. S. A. immer noch vorn auf der Länderliste der Filmherstellung; diese mächtige Zahl aber stellt nur noch etwa 15 % der Weltproduktion dar. Gleich nach den Vereinigten Staaten reihen sich drei Länder aus dem Osten unter die bedeutendsten Filmproduzenten ein: Japan, Indien und China (Hong-Kong). Erst dann kommen die Europaländer: Italien, England, Frankreich, Deutschland, und es bleiben immer noch rund 800 Filme, d. h. 33 % der Weltproduktion, deren Herstellung sich auf alle übrigen Länder verteilt.

1955 sinkt die Produktionskurve der U. S. A. noch und wird zum ersten Male durch Japan übertroffen. (cf.: nachstehende Tabelle.)

Langfilme 1953 und 1955				
	1953		1955	
U. S. A.	360	15 %	305	12,2 %
Japan	302	12,5 %	373	14,9 %
Indien	259	10,8 %	250	10 %
China (Hong-Kong)	200	8,3 %	155	6,2 %
Italien	150	6,2 %	150	6 %
England	138	5,7 %	85	3,4 %
Frankreich	111	4,5 %	110	4,4 %
Deutschland	101	4 %	130	5,2 %
Übrige Länder	800	33 %	942	37,7 %
(Schweiz ca. 0,2 %)				
Total	2421		2500	

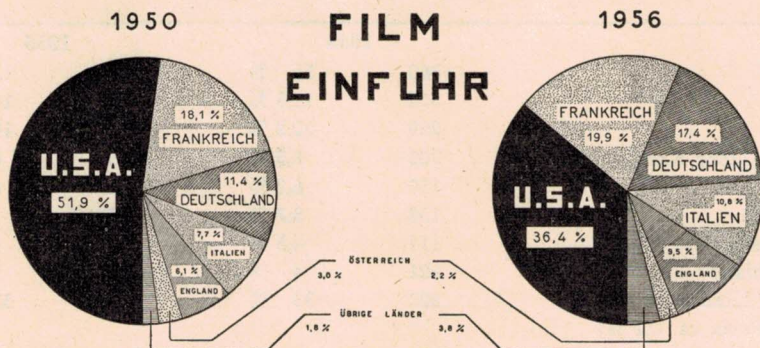
19. Filmeinfuhr und Filmausfuhr.

Der Rückgang der U. S. A. in der Filmwirtschaft macht sich auch in der Filmausfuhr, bzw. in der Filmeinfuhr bemerkbar. Bis 1950 steht Amerika in den meisten Europaländern mit einer absoluten Stabilität an der Spitze der gesamten Filmeinfuhr; ja, bis zu 42 % überschwemmte Hollywood allein den europäischen Markt mit wertloser Dutzendware. In den nordischen Staaten (Schweden, Dänemark) wurden bis zu 70 % amerikanische Filme eingeführt, über 50 % in Deutschland, Österreich und in der Schweiz, sogar über 40 % in Frankreich, das sich doch stets gegen die amerikanische Filmproduktion zu wehren suchte. Seit drei Jahren sieht das Bild anders aus. Die Einfuhr von amerikanischen Filmen sank in der Schweiz auf 36,4 % im Jahre 1956, auf 43 % in Deutschland, auf 29,4 % in Frankreich im Jahre 1957. Nur Italien scheint dem Mekka des Films treu zu bleiben: noch letztes Jahr (1957) stammten von den gespielten, meist farbigen Filmen, 63 % aus Amerika.

Dieser Rückgang scheint sich sogar in den U. S. A. selber der einheimischen Produktion gegenüber spürbar zu machen, denn das Land, das sonst die ausländischen Filme planmäßig boykottierte, öffnet jetzt der fremden Produktion seine Tore. So wurden 1956 373 ausländische Filme aus 9 verschiedenen Ländern in den U. S. A. vorgeführt, und 1957 erklärten sich 3000 Kinotheater bereit, ausländische Filme zu spielen.

20. Die Filmeinfuhr in der Schweiz.

Der Neugierde wegen sei ein kurzer Auszug aus der Statistik der Schweizerischen Filmkammer für die 1951 neu eingeführten Filme wiedergegeben. Die Einfuhr der eigentlichen Spielfilme beläuft sich auf 455. Darüber hinaus meldet die Filmkammer 442 verzollte Beiprogramm-Filme, 419 Kultur- und Dokumentarfilme, 87 Reklame- und Werbefilme, also 948 weitere Streifen. 1951 wurden



weiter auch 5 ausländische Wochenschauen in 1758 Kopien (zusammen mit den von importierten Negativen in der Schweiz selbst hergestellten Kopien 2746) vorgeführt. Gesamthaft sind in allen Kategorien zusammen nicht weniger als 3 840 835 m Film (= 25 733 kg) an der Grenze verzollt worden.

Es sei auch noch die Einfuhr der Spielfilme in die Schweiz für die beiden Filmjahre 1950 und 1956 schematisch gegenübergestellt. (Siehe Seite 30.)

21. Ist der Film durch die Television gefährdet?

Wenn man die heutige Filmwirtschaft betrachtet, so kann man sich fragen, ob nicht der Film vielleicht durch das Fernsehen (Television) ernstlich gefährdet ist. Blickt man aber auf die gesamte Filmproduktion und auf den Kinobesuch auf der ganzen Erde, so merkt man bald, daß es noch nicht Zeit ist, Alarm zu blasen.

Der Rückschritt im Monopolssystem des U. S. A.-Absatzmarktes begann mit dem Aufkommen des technisch an sich vollkommeneren Ton- und Sprechfilms. Die Internationalität solcher Filme ist eben durch die Sprache wesentlich eingeschränkt. Die Untertitel, die unten auf jedem einzelnen Filmbildchen angebracht werden, um den Dialog in der Sprache des Publikums zu erklären, sind meistens nicht beliebt. Die sog. Nachsynchronisation, wodurch fremdsprachige Filme nachträglich in die Sprache des Vorführungsgebietes übersetzt werden, befriedigt ebenfalls nicht, und mit Recht wurde diese Lösung stets vom künstlerischen Standpunkt aus angefochten, da sie die darstellerische Einheit zerstört. Amerika suchte sich durch die neuen Techniken zu retten: Farbfilm, 3-D-Film (= Dreidimensionalfilm, um den Eindruck der Räumlichkeit und des Reliefs zu erwecken), Breitwandfilm in den verschiedensten Kombinationen (Cinémascope, Cinérama, Vistavision, usw.). Diese Versuche sind aber alle vergebens.

Der wichtigste Faktor, der zur Dezentralisation der Filmerzeugung führte, ist das stets wachsende Interesse und Unterhaltungsbedürfnis unerhörter Massen, und folglich die Aussicht auf eine neue und sichere Einnahmequelle und die Möglichkeit, Kunst, Kultur, Weltanschauung in neuer Form und in neuer Sicht zu verbreiten.

Und diese Rechnung wird wohl noch lange stimmen, denn vorläufig bildet die Television für den Film keine ernste Gefahr. Wohl wird, und vielleicht in absehbarer Zeit, die Wochenschau aus dem Kino verschwinden. Es mag auch sein, daß in den Ländern, in welchen sich die Television einbürgert, Kinosäle verschwinden werden. So mußten auch tatsächlich seit 1946 in Amerika 6000 Kinotheater wenigstens zeitweise geschlossen werden, und in den letzten

zehn Jahren ist auch die Zahl der Kinoeintritte um eine ganze Milliarde zurückgegangen.

Der Film im eigentlichen Sinne ist aber auf lange Sicht hin kaum ernstlich gefährdet, denn die Television kann momentan nicht als ebenbürtige Konkurrenz des Filmes betrachtet werden, und sie wird es wahrscheinlich auch nie werden. Infolge des kleinen Bildschirms und anderer technischer Unzulänglichkeiten steht der Fernsehapparat qualitativ noch weit hinter dem Kinotheater und der modernsten Kintotechnik. Finanziell ist der Fernsehapparat für sehr viele unerschwinglich. Vor allem aber sind es psychologische und künstlerische Gründe, die es verhindern, den Fernsehapparat als Ersatz für den Film zu betrachten. Es werden zwar, hauptsächlich aus finanziellen Gründen, Versuche gemacht, den Film so zu drehen, daß er ebenso gut auf den kleinen Bildschirm des Fernsehapparates als auf die breite Leinwand des Kinos, sogar in Cinemascope, projiziert werden kann. So entsteht ein neuer Stil, «Television-Stil» genannt, wo die Groß-Aufnahmen wieder in den Vordergrund gerückt und vermehrt werden. Aus dieser neuen Technik erhofft sich Hollywood eine neue Erfolgs- und Einnahmequelle zu verschaffen. Die großen modernen Filmkünstler aber (Orson Welles, Robert Bresson, Rossellini, Fellini, Tati) arbeiten mit Recht gegen eine solche Auffassung, die die Eigenart der Filmkunst untergräbt. Ihnen ist auch der Erfolg beschieden. Zu einem guten Film wird der Filmfreund immer wieder gerne den Weg zum breiten Bildschirm finden und der Sensationslüsterne wird es lange noch vorziehen, im verdunkelten Raum und im Beisein von Gleichgesinnten seinen Schund anzusehen.

Es wäre sogar zu sagen, daß durch die Television Lang- und Kulturfilme, vor allem auch Problemfilme, eher einen neuen Aufschwung nehmen können. Der Zuschauer wird wählerischer und verlangt eine bessere Qualität des Filmes. Ferner setzt die Television zum größten Teil den Film voraus. In der U. R. S. S. z. B. werden, wie bereits gesagt, sämtliche lange Spielfilme durch Staatsdekret obligatorisch televisiert.

Für die Schweiz ist ohnehin vorgesorgt, daß durch das Fernsehen nicht jede Familienstube zum «Heimkino» werden kann: der gesamte Vorrat an Spielfilmen, der von den Verleihern den ordentlichen Kinotheatern laufend angeboten wird (darunter alle größeren neueren Werke) ist infolge einer Vereinbarung für das Fernsehen absolut gesperrt. In den Televisionsapparaten werden also höchstens einige Kulturfilme oder sonstige Kurzstreifen zu sehen sein, und das übrige Programm wird sich vorwiegend aus Tagesschau, Vorträgen, Reportagen, Fernsehspielen usw. zusammensetzen³.

So bleibt also der Film immer noch sehr aktuell.

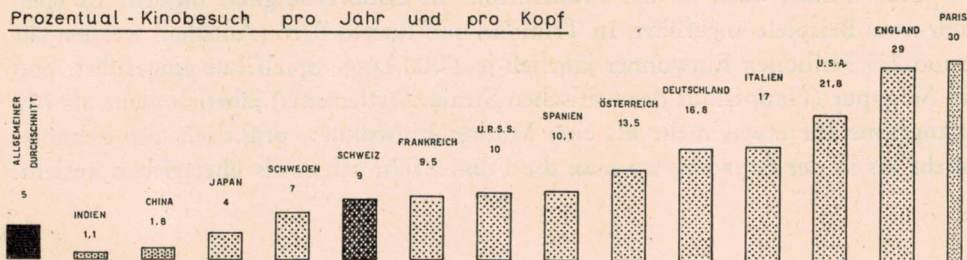
³ Filmberater 1953, Nr. 20.

Die Kinofreudigkeit der Massen

22. Die Kinofreudigkeit im allgemeinen.

Die Kinofreudigkeit ist je nach den Ländern und je nach den Landesteilen sehr verschieden. An dem Häufigkeitsgrad der Kinobesuche bemessen, beträgt der gesamte Weltdurchschnitt 5 Besuche pro Jahr und pro Kopf. Mit 9 Besuchen steht also die Schweiz etwas über dem Durchschnitt.

Prozentual - Kinobesuch pro Jahr und pro Kopf



Wie groß die Unterschiede zwischen Stadt und Land sein können, zeigt uns Frankreich sehr eindeutig. Ungefähr wie in der Schweiz beträgt der Jahresdurchschnitt von Frankreich 9,5 Besuche pro Person. Nimmt man aber Paris allein, so kommt man auf mindestens 30 Kinobesuche pro Jahr und Kopf. Nach Angaben des «Témoignage Chrétien» beträgt die Rekordwoche, gegen Schluß der Sommerferien 1950, 14 560 000 registrierte bezahlte Kinoeintritte, d. h. 3 pro Kopf. Wenn diese Glanzleistung als Ausnahmefall betrachtet werden kann, so bleibt immerhin festgestellt, daß vom gesamten Pariser Publikum 88 % ins Kino gehen, wovon 45,4 % allwöchentlich ein- oder mehrere Male, die Frauen öfters als die Männer (die Frauen bestreiten 53 % des gesamten Publikums). Jüngere Leute gehen zahlreicher ins Kino als ältere; die Höchstzahl trifft man zwischen 18 und 25 Jahren: 97 %; dann sinkt die Kurve, jedoch nicht unter 79 %, bis zu den 70jährigen Besuchern gerechnet⁴.

Wenn die Vereinigten Staaten und die Europaländer im allgemeinen, mit England an der Spitze, sich besonders kinofreudig zeigen und den Durchschnitt weit übertreffen, so ist es wahrscheinlich nur dem Umstand zuzuschreiben, daß diese Länder mit dem Film momentan besser vertraut, technisch besser ausgerüstet und vielleicht auch finanziell besser gestellt sind als die übrigen Länder. Sobald aber der Film in ein Land eingedrungen ist, so steigt auch die Kinofreudigkeit an. Dies stellen wir besonders für den Osten fest. In drei Jahren (1950—1953) hat

⁴ Filmberater 1949, Nr. 5.

China sein Kinopublikum verfünffacht, von 150 auf 750 Millionen Eintritte, und im folgenden Jahr 1954 noch um 110 Millionen vermehrt. Obwohl Indien das Kinowesen am meisten besteuert (das Billett kostet bis 3 Rupien = nominell 3 Franken, aber realer Wert ungefähr das Fünffache), legt sich der Hindu alle erdenklichen Opfer auf, um sich wenigstens einmal in der Woche dieses sein einziges Vergnügen des Filmbesuches leisten zu können. Den gleichen Fortschritt des Filmes im Osten stellten wir bereits in der Filmproduktion fest (cf.: N° 17/18).

Man könnte auch an der Filmeinfuhr die Kinofreudigkeit messen. Es seien nur zwei Beispiele angeführt. In Trinidad und Puerto Rico (Antillen) werden für rund 2½ Millionen Einwohner jährlich je 2 000 lange Spielfilme eingeführt, und in Singapur (Hauptstadt der britischen Straits Settlements) jährlich mehr als 700 Langfilme für etwas mehr als eine Million Einwohner, praktisch also zehnmal mehr als in der Schweiz, wo man die Filmeinfuhr schon als übertrieben ansieht.

23. Altersmäßige Gliederung der Kinobesucher.

Wenn wir uns nun fragen, bei welchem Alter die Zuschauer sich besonders kinofreudig zeigen, so kommt man in fast allen Staaten, auf dem Land und in der Stadt, auf ganz ähnliche Ergebnisse. Wir stellten bereits für Paris den Höhepunkt der Kinofreudigkeit zwischen 18 und 25 Jahren fest. In Deutschland liegt dieser Höhepunkt zwischen 16 und 19 Jahren⁵. Auch in den U. S. A. setzt sich das Kinopublikum hauptsächlich aus jüngeren Leuten zusammen. Von den sämtlich 1955 statistisch festgestellten Kinobesuchern waren 75 % im Alter von 12 bis 24 Jahren⁶.

Für England hat man wertvolle Aufzeichnungen vom Jugendpsychologen W. D. Wall, in dem «*Courrier de l'U. N. E. S. C. O.*» 1955. Vom 10. Altersjahr an gehen mindestens 75 % der Kinder allwöchentlich ins Kino, wovon 25 % 2-, 4-, sogar 6mal pro Woche sich einen Film ansehen. Der Häufigkeitsgrad erreicht seinen Höhepunkt zwischen 16 und 19 Jahren. Von der Schuljugend gehen die Primarschüler und allgemein die weniger Begabten häufiger ins Kino als die Sekundarschüler und die besser Begabten; bei den Erwachsenen mehr Frauen als Männer, mehr Ledige als Verheiratete. Ferner stellt W. D. Wall fest, daß der Kinobesuch ansteigt in Zeiten, wo das affektive Leben des Menschen angegriffen oder gar zerstört wird: Verdruß, Ärger, Krieg⁷.

⁵ A. Plankensteiner: Der Film, S. 75.

⁶ Radio-Cinéma, N° 343, p. 40.

⁷ Courrier de l'UNESCO 1955, N° 1, p. 21.

Ähnliche Ergebnisse sind auch in der Schweiz nachweisbar. Nach der von Dr. Peter Smolensky durchgeführten Analyse des Filmbesuches in der Schweiz⁸ gehen ins Kino 93 % der erwachsenen Bevölkerung der deutschsprachigen 96 % der welschen Schweiz, was einen Durchschnitt von 94 % der Erwachsenen in unserem Land darstellt. Die filmbesuchenden Männer machen 92 %, die Frauen 95 % aus. Ledige gehen zu 96 % ins Kino, Verheiratete zu 92 %. In der Altersstufe von 18 bis 30 Jahren beträgt die Zahl der Filmbesucher 99 %, von 30 bis 39 Jahren 95 %, von 40 bis 49 Jahren 93 %, von 50 bis 59 Jahren 87 % und sinkt bei 60 und mehr Jahren auf 74 %. Erstaunlich ist die ermittelte Tatsache, daß die Bewohner großer Städte nur zu 93 % ins Kino gehen, hingegen die Bewohner kleiner Städte zu 94 %. Ferner ist es auch interessant festzustellen, daß von der minderbemittelten Sozialklasse bis zur wohlhabenden der Filmbesuch von 89 % bis 99 % steigt. Was die Häufigkeit des Kinobesuches in der Schweiz betrifft, kommt man zu folgenden Resultaten: Ein- bis mehrmals je Woche gehen ins Kino im Hochsommer 11 %, in den übrigen Monaten 16 % aller Kinobesucher, resp. 17 % und 27 %, wenn man nur die 18- bis 29jährige Altersstufe berücksichtigt. Ein- bis mehrmals im Monat sind es im Hochsommer 38 %, in den übrigen Monaten 42 %, resp. 55—56 % bei den 18—29jährigen. Überall sind die Frauen mit 3 oder 4 % mehr als die Männer vertreten. Die übrigen Prozente beziehen sich auf Kinobesucher, die nur selten im Jahr ein Lichtspieltheater aufsuchen. Es ist aber noch die Kinofreudigkeit bei der Schuljugend zu untersuchen, denn es gibt kaum ein Prozent Jugendlicher, die mit dem Kinobesuch nicht mehr oder weniger vertraut sind.

24. Die Kinofreudigkeit der Schuljugend.

Daß in bezug auf den Kinobesuch der Schuljugend wiederum England an der Spitze der Nationen steht, ist wohl begreiflich, nachdem die Filmvorführungen programmäßig in den Schulplan eingebaut sind und durch das sog. *Jugendfilmklub-Wesen* geregelt werden. In England gehört durchschnittlich jeder fünfte 6jährige, also kaum schulpflichtige Dreikäsehoch, einem solchen Klub als Mitglied an und besucht mindestens einmal in der Woche, meist am Samstagvor- oder -nachmittag, eine Filmvorführung, in welcher neben dem eigentlichen Abrollenlassen eines oder mehrerer Streifen auch das Singen, die Gesellschaftsspiele, eigene Produktionen von seiten der Kinder der Zusammenkunft ein typisch englisches Gepräge geben.

⁸ Schweizer Film 1955, Nr. 4, S. 6—8.

Amerika kennt die Kinderfilmklubs weniger, hat aber dafür die sog. *Family-Arrangements*, bei denen das Programm so zusammengestellt wird, daß alle, Erwachsene und Jugendliche, auf ihre Rechnung kommen, was wohl kaum ohne beiderseitige Konzessionen geschehen kann. Das Ziel dieser Family-Arrangements ist eindeutig das, die Familie nicht auch noch in ihrer Freizeit auseinander zu reißen. Andererseits gibt es in den U. S. A. die Einrichtung des Jahres-Filmabonnements (zum Besuch aller Filme, die das Jahr hindurch gespielt werden). Und es ist bemerkenswert festzustellen, daß von den 77 Millionen Abonnenten 28 Millionen Minderjährige sind, wovon sogar 11 Millionen nicht über dreizehn Jahre alt.

Frankreich hat ebenfalls gut ausgebaute Filmklubs, die sich in ihren Zusammenkünften hauptsächlich um die kritische Bewertung der gesehenen Filme bemühen. Auch in Deutschland und in der Schweiz kommen solche Filmklubs immer mehr auf, sind aber der privaten Initiative überlassen.

25. Kinobesuch der schweizerischen Schuljugend.

Obgleich wir in der Schweiz noch keine befriedigende Lösung für den Filmbesuch der Schuljugend besitzen, so sind die Jungen nichtsdestoweniger kinofreudig. Aus dem Basler Schulblatt vom 2. Juni 1954, das ganz der Filmfrage gewidmet ist, und aus Filmumfragen in den Schulen der Kantone Zürich, Neuenburg, Wallis, Freiburg und Genf, können wir einige Ergebnisse festhalten, denen wir die Resultate der Umfrage am Kollegium Sarnen gegenüberstellen.

Unter allen Befragten gibt es einen einzigen, der noch nie einen Film gesehen hat.

Außer den Schulvorstellungen gehen von den 13 bis 20 Jahre alten Schülern der Mittelschule in Zürich/Basel 95 %, in Sarnen ebenfalls 95 % ins Kino.

Es gehen, wenn sie die Möglichkeit haben (in den Ferien für die Sarner Studenten), mindestens einmal in der Woche in Zürich/Basel 25 %, in Sarnen 22 %.

Die wöchentlichen Kinobesucher verteilen sich wie folgt:

14- bis 16jährige:	Zürich/Basel: 10 %; Sarnen: 12 %
17jährige:	Zürich/Basel: 25 %; Sarnen: 29 %
18jährige:	Zürich/Basel: 35 %; Sarnen: 33 %

Während ferner die Eltern auf der Unterstufe der Mittelschule eine mehr oder weniger weitgehende Kontrolle über den Filmbesuch ihrer Kinder ausüben (60 % der Eltern in Zürich und Basel, 82 % in Sarnen), bekümmern sie sich später nicht mehr stark darum (12 % beim 18. Altersjahr in Zürich und Basel, 22 % bei den Sarner Studenten).

In den Ausführungen, die aus der Westschweiz stammen und die mit den Angaben des deutschsprachigen Landesteils vollständig übereinstimmen, werden besonders die beiden Umstände hervorgehoben, daß die weniger als 16jährigen meist abends ins Kino gehen, selbstverständlich ohne Aufsicht und sehr oft auch ohne Wissen der Eltern; daß ferner 10-, 11- und 12jährige Buben beträchtliche Geldsummen bei sich tragen, worüber sie frei verfügen dürfen und die sie fast ausschließlich für den Kinobesuch aufbrauchen.

Mögen auch die Staatsgesetze den Kinobesuch der Jugend, vorab der Schuljugend, noch so sehr einschränken, die Tatsache ist einmal da: die Jungen gehen viel, sehr viel ins Kino, und sogar bis zu 65 % vorsätzlich vor dem festgesetzten Kinoalter von 16, resp. 18 Jahren bei Vorführungen, die nicht eigens für die Jugend freigegeben wurden.

26. Bildungsgrad der Kinobesucher. Für die Schuljugend Englands machte uns der Jugendpsychologe W. D. Wall bereits aufmerksam, daß allgemein die weniger begabten Schüler häufiger ins Kino gehen als die besser begabten. (cf.: N° 23). Auch in Deutschland wurde eine ähnliche Erfahrung gemacht. Aus einer Befragung in den Düsseldorfer Volksschulen geht hervor, daß die Häufigkeit des Kinobesuches im umgekehrten Verhältnis zur Intelligenz der Schüler steht. Es fanden sich in den Hilfs- und Förderklassen durchwegs dreimal so viel regelmäßige Filmbesucher (ein oder mehrere Male in der Woche) als bei den gleichaltrigen Schülern von Ausleseklassen. Ferner zeigte sich, daß Kinder mit ausgesprochener Phantasiearmut ein besonders starkes Bedürfnis nach Anregung durch den Film haben⁹.

Für das Bildungsniveau der schweizerischen Schuljugend haben wir keine Unterlagen, wohl aber für den jugendlichen Arbeiterkreis, z. B. der Stadt Basel¹⁰.

Allgemein gehen die Lehrlinge gern, wenigstens hie und da ins Kino: 84 %. Es gibt aber unter ihnen zwei ganz verschiedene Gruppen. Berufe wie die der Laboranten, Drogisten, Feinmechaniker usw. verlangen schon in den Lehrjahren vollen Einsatz während der Arbeitszeit und eine intensive Weiterbildung während der Freizeit. Von diesen Lehrlingen besuchen 22 % nie, und nur etwa 10 % regelmäßig einmal in der Woche ein Kino. Bei Lehrlingen von verschiedenen anderen Berufen, die eine geringere Vorbildung voraussetzen und nicht so hohe Anforderungen stellen, gehen nur noch 9 % nie ins Kino, während sich 43 % ein- oder mehrmals pro Woche einen Film ansehen.

⁹ A. Plankensteiner: Der Film, S. 77.

¹⁰ Dr. H. Chresta: Lehrlinge und Kinobesuch. Schweiz. Blätter für Gewerbeunterricht, Heft 3, 5 (1950).

An den Kern der Sache führt uns die Aussage einer 19jährigen Laborantin:

«Kino ist für mich der Inbegriff eines Lokals, in welches eine ganz bestimmte Sorte Leute hineingeht, für die «Fyrabig» die gleiche Bedeutung hat wie Kino. Menschen jedoch, die mit einem großen Ziel oder einer Aufgabe beschäftigt sind, tragen in sich keinen Hunger nach Film wie diejenigen, die einen Beruf oder eine Arbeit ausüben, die sie nicht befriedigt¹¹.»

Das Kino begeistert vor allem die Arbeiterjugend in den Fabrikzentren. In seinem Buch: «Der junge Arbeiter von heute — ein neuer Typ», schildert Karl Bednarik, ehemaliger sozialistischer Gewerkschaftssekretär, die umwälzende Wandlung im Denken und Tun der sozialistischen Arbeiterjugend Wiens, wie er sie selber kennenlernte. Geradezu das Typische dieser Generation, meint er, ist ihr Verhältnis zum Film.

«Der neue Typ ist ohne den Film nicht denkbar — und zwar eine bestimmte Art von Film. ... Er lebt gewissermaßen im Film, und er lebt in ihm nicht nur sein zweites, sondern sein eigentliches Leben. Das Kino ist der Kulturraum seines leeren Ich-Bewußtseins, ist jenes Zentrum, aus dem sich sein Lebensraum nährt.

... Der Filmheld ist nicht sein Ideal, sondern sein zweites Ich¹².»

In der Schweiz würde man wahrscheinlich die gleiche Erfahrung machen, und es ist bezeichnend, daß Städte, die ausgesprochene Industriezentren sind, am meisten Kinoplätze aufweisen, so z. B. La Chaux-de-Fonds mit 105 Plätzen auf 1000 Einwohner und Biel mit 77 Plätzen (zu vergleichen mit Zürich oder Basel: 53 Plätze, oder mit Bern [Stadt]: 39 Plätze)¹³.

27. Einstellung der Gebildeten zum Film.

Eine eigene Bemerkung verdient der sog. «Gebildetenkreis», wo man nicht selten in der Filmfrage Gleichgültigkeit, Widerstand, sogar Verachtung antreffen kann. Der Gebildete geht zwar ins Kino, aber mit schlechtem Gewissen. Es ist, als ob er sich bewußt wäre, daß dies unter seiner Würde ist, da er dabei eigentlich Zugeständnisse an den Geschmack der Massen macht. Der Film hat sich ja ohne ihn entwickelt. So hat der Gebildete eine Art Schuldgefühl, daß sich der Film ohne ihn so ausbreiten konnte und er tatsächlich viel versäumt hat.

Zur Entschuldigung des Gebildeten wäre allerdings zu sagen, daß aus der äußeren Notwendigkeit, von der Gunst der Massen zu leben — (man denke nur an die kolossalen Summen, welche die Herstellung eines jeden Laufbandes kostet) — der Film gezwungen ist, sich auf das Niveau einer eigentlichen Volkskunst

¹¹ Basler Schulblatt 1954, Nr. 3, S. 61.

¹² Karl Bednarik: Der junge Arbeiter von heute — ein neuer Typ. — Verlag Gustav Kilpper, Stuttgart 1953. S. 38—40.

¹³ Statistisches Jahrbuch der Schweiz 1956. S. 483.

herabzulassen. Es ist damit nicht ausgeschlossen, daß der Film sich bisweilen zu artistisch hochwertigen Werken emporschwingt. Doch kommt dieser Aufstieg viel seltener vor als die entgegengesetzte, finanziell rentablere Tendenz, den Film zum Kitsch und Schund zu degradieren. Daß hier die Gebildeten nicht mitmachen wollen, gereicht ihnen zur Ehre.

Aber auch dort, wo es sich um eigentliche Filmkunstwerke handelt, zeigt oft der Gebildete eine hilflose Naivität, die man gar nicht erwarten würde. Dies sieht man gerade bei Leuten, die sonst über einen sehr guten Geschmack verfügen. Ein Beispiel: Ein Professor der Sorbonne in Paris wurde einmal gefragt, wie ihm ein Film, den er gerade besucht hatte, gefallen habe. In dem Film waren Rückblenden. Der Professor erklärte, er habe nicht begriffen, wie denn einer der Schauspieler, nachdem er doch schon gestorben sei, plötzlich wieder in einer Szene auftreten könne.

Henri Agel führt diese Einfältigkeit, bisweilen sogar Verachtung der Gebildeten, einerseits auf den Mangel an Filmkultur zurück, anderseits auf eine sture Voreingenommenheit, alles nach literarischem Maßstab abzumessen¹⁴. Der Gebildete wird sich herablassen, die Verfilmung eines Romans, eines Theaterstückes anzusehen; er wird sich für «Hamlet», «Macbeth» begeistern; er wird zur Milde neigen bei einem Filme wie «L'éternel retour» (deutsch: «Liebe ist stärker als der Tod», von Jean Delannoy, nach Jean Cocteau), weil er, allerdings stark modernisiert und aus ihrem mittelalterlichen, legendären Rahmen herausgehoben, die alte Liebesgeschichte von «Tristan und Isolde» erkennt. In einem guten Wildwester aber, — es gibt auch solche — der sich sogar bis zu eindrucksvollster Seelenspannung und höchst künstlerischer Vollendung emporschwingt, «High Noon» z. B. (deutsch: «Zwölf Uhr mittags», von Fred Zinnemann), erblickt der Gebildete nur allzuoft eine bloße Reihenfolge von Schießereien, Boxkämpfen und Verfolgungen, die ihn *mutatis mutandis* an die alte «Comedia dell'arte» erinnert. Unwillkürlich bleibt er in seinem Urteil literarisch befangen, und, nimmt er sich die Mühe nicht, den Film nach filmischen Gesichtspunkten zu beurteilen, geht er gewiß am Kunstwerk vorbei¹⁵.

In einzelnen Fällen mag zwar der gebildete Zuschauer bevorzugt sein. Was es heißt z. B. «Le journal d'un curé de campagne» (deutsch: «Das Tagebuch eines

¹⁴ Henri Agel: Le cinéma. Casterman 1955, p. 23—24.

¹⁵ Darüber schreibt Charles Rambaud: Initiation au cinéma. Edit. Saint-Étienne:

«Cette position paresseuse a fait que chacun se croit qualifié pour parler de poésie, de musique, de peinture, de cinéma, se référant à toutes sortes de critères, sauf le critère approprié à la matière que l'on traite. Trop souvent on identifie le film à son scénario et croyant juger un film, on ne juge qu'une histoire, qu'un sujet, c'est-à-dire tout compte fait le moins important, car il est bien évident que l'influence d'un film dépend de la manière de traiter le sujet lui-même.» cf.: Henri Agel: Le cinéma, p. 24.

Landpfarrers», von Robert Bresson nach Georges Bernanos verfilmt) auf die Leinwand zu bringen, kann nur der ermessen, der Bernanos' Buch kennt und als eines der tiefsten Zeugnisse christlichen Denkens verehrt. Aber ebenso muß man sagen, daß die künstlerisch einwandfreie Verfilmung dieses Werkes nur den buchstäblich zu erschüttern vermag, der es versteht, die Einstellungen der Kamera, die Licht- und Schattenwirkungen, und nicht zuletzt die karge Wortsprache und selbst das Schweigen als Mitgestaltungselemente zu deuten. Auch bei einem solchen Werke läßt sich nicht der gleiche Maßstab für das Buch und für den Film anlegen.

In diesem Sinne kann man sagen, der ungebildete Zuschauer sei oft freier und bis zu einem gewissen Grade besser disponiert, den Film nach seiner filmischen Eigenart zu verstehen und zu beurteilen.

28. **Filmbesuch und Kinopublikum als Seelsorgs- und Erziehungsproblem.**

Hatte der Seelsorger zu Beginn dieses Jahrhunderts in der Beeinflussung der Öffentlichkeit unseres

Volkes mit der Presse, dem Wirtshausgespräch und mehr oder minder erregten Volksversammlungen für oder gegen seine Bestrebungen zu rechnen, so sieht er sich heute neuen Machtfaktoren zur Gestaltung der öffentlichen Meinungsbildung gegenübergestellt, den Riesenmächten des Filmes, des Radios und des Fernsehens. Mit diesen Faktoren müssen sich heute Seelsorger und Jugenderzieher auseinandersetzen, und zwar nicht nur in der Stadt und im Industriegebiet, sondern je länger je mehr auch auf dem Land und bereits schon auf der Schulbank.

Rückblickend auf die bisher angeführten Tatsachen und Statistiken stellen wir folgende **E r g e b n i s s e** fest, die für die Gestaltung eines verantwortungsbewußten Filmsehens ihre Bedeutung haben:

a) Die Leute gehen nun einmal ins Kino, **alle**:

— in der Stadt (Groß- und Kleinstadt) ebenso wie auf dem Lande, sei es in ortsfeste oder Wanderkinos, sei es, daß die Landjugend an Sonntagen ins Kino der nahen Stadt oder Industriegemeinde geht;

— die weniger gebildeten Schichten der Bevölkerung und allgemein die weniger Begabten, die auch im Urteil besonders unreif sind, mehr als die Gebildeten;

— Ledige, die keinen Familienhalt spüren, mehr als Verheiratete;

— vor allem die Jugend und die Frauen, beides Gruppen, die seelisch besonders empfindsam und beeindruckbar sind.

— Im Verhalten der einzelnen Sozialklassen zeichnen sich keine bedeutenden Unterschiede ab. Die Zahl der Filmfreunde würde eher mit der Kaufkraft der

sozialen Schichten wachsen, so daß die oft besonders auf dem Land herumgeisternde Meinung, nur eine gewisse Schicht, die man sogar mit «Gesindel» bezeichnet, besuche die Kinotheater, völlig abwegig ist.

b) Der Höhepunkt der **Kinofreudigkeit** liegt in einem Alter zwischen 16 und 19 Jahren, in einer Periode, die Busemann treffend «postpuberale Erregungsphase» nennt¹⁶. Es ist die Zeit, in der der Jugendliche aus dem festen Bau des elterlichen Hauses austritt in die viel freiere Arbeitsgemeinschaft erwachsener Menschen; eine Zeit des inneren Ringens um die Lösung persönlicher Probleme; eine Zeit, die den Charakter des «Unfertigen» an sich trägt; eine «kritische» Zeit, wie man sie nennt, die aber infolge neugieriger Suche nach Lebenserfahrung und mangels *eigener* Lebenserfahrung, oft sehr unkritisch den äußern Sinnesindrücken gegenübersteht.

c) Schließlich **steigt** der Kinobesuch **an**, in Zeiten der Depression, der Niedergeschlagenheit, der Unzufriedenheit, wo die Leute ganz besonders der Aufmunterung und der Freude bedürfen.

¹⁶ Adolf Busemann: Pädagogische Jugendkunde, Frankfurt 1931.

Cur, ubi et quando?

Warum gehen die Menschen ins Kino?

Motive des Kinobesuches

29. Die drei Hauptmotive. Die 35 Millionen Menschen, die tagtäglich ins Kino gehen, *was suchen sie eigentlich?* Eine Statistik des «Institut des Hautes Études cinématographiques» (IDHEC) gibt uns über diese Frage Aufschluß:

10—20 % der Zuschauer besuchen den Film aus Gewohnheit und aus Freude an der Dunkelheit des Saales.

Ca. 70 % suchen im Kino eine leichte Unterhaltung und eine Abspannung, das Vergessen der Eintönigkeit des Lebens und bisweilen die Flucht in eine Welt der Selbsttäuschung.

10—15 % sehen im Film einen allgemein künstlerischen und kulturellen Wert und empfinden dementsprechend eine geistige und künstlerische Freude, wovon höchstens 5 % eine echt *kinematographische* Freude erleben, die keine andere Kunst verschafft¹.

30. Die Neugierigen: der Film als Tor zur Welt. Zur ersten Gruppe, die besonders von der Dunkelheit des Saales angezogen wird, gehört ein buntes Publikum, das mit mehr oder weniger lauterer Nebenabsichten ins Kino geht.

Es sind zuerst diejenigen, die, von irgendeiner Neugier getrieben, in Lebensverhältnisse hineinschauen wollen, die ihnen in der Realität ihres gesellschaftlichen Lebens unzugänglich sind. Die «kleinen Leute» möchten auf diese Weise erfahren, wie die Reichen und Vornehmen leben; die Menschen farbiger Rassen werfen dadurch einen Blick in die Welt des weißen Mannes, in die Zivilisation Europas und Amerikas; der Jugendliche will auf diese Weise den Schleier lüften, der ihm einerseits das Geschehen in dem Tabugebiet des sexuellen Be-

¹ Bulletin de l'IDHEC, N° 5.

reiches, auf der andern Seite die Welt der Abenteuer und Verbrechen verhüllt. Der Film ist das Tor zur Welt, oder die «Kunst des Schlüssellocks», wie sie Jean Cocteau so treffend nennt. Durch dieses Loch will man z. B. erfahren, was man tut, wenn man verliebt ist? Und dies erfährt man theoretisch auf der Leinwand, oder praktisch, wenn man mehr der Freundin als des Filmes wegen ins Kino geht. Oder man will wissen, wie man zu Erfolg kommt, wie man sich aus der Patsche zieht, wie man ja einbricht, denn der Filmheld, der sich allen Schwierigkeiten zum Trotz durchsetzt, imponiert der Jugend, auch wenn er ein Verbrecher ist.

Bei diesen neugierigen Zuschauern ist nicht einmal gesagt, daß sie immer positiv das Schlechte suchen, wenn nur die Neugier auf ihre Rechnung kommt. Und diese Neugier ist primitiv, sie hat infantile Züge, steht infolgedessen dem Erschauten ohne Kritik und mit kindlicher Gläubigkeit gegenüber. Schon ergeben sich ernste sittlich-pädagogische Bedenken: Wird nicht diese Art unerzogener Neugier gewisse Produzenten verlocken, die Neugier aufzureizen, sie anzustacheln und gierig zu machen nach möglichst sensationellen und reizüberladenen Bildern hinter dem Schlüssellock? Werden sie nicht wünschen, diese Neugier so süchtig zu machen, daß sie so schnell nicht erlahmt? So kommt man zum Kitsch und zum Schund, denn die Produzenten sind sich wohl bewußt, daß für dieses «auserlesene» Publikum auch die billigste Ware genügt.

31. Die Verdorbenen: der Film als opiumartiger Nervenkitzel.

Zur gleichen Gruppe gehört auch jene pathologische Gesellschaft, die im Kino nur eine erotische Selbstbefriedigung sucht, eine sadistisch-masochistische Lust kostet, eine grobe krankhafte «Nervenreizerei» und naturwidrige Sentimentalität schürt, eine aggressive Bestialität anfaßt.

Man kann sich denken, daß dieses Publikum, wenn auch der Prozentsatz gering ist, nicht gerade die frömmsten Filme bevorzugt! Hier wäre das Wort «Gesindel» am Platz, und zwar eher für die cadillac-fahrenden Herren Produzenten als für die armseligen, irregeführten und verführten Zuschauer.

32. Die Gelehrigen: der Film als Belehrung.

Zu einer andern Gruppe (die dritte nach der Statistik des IDHEC) gehören Zuschauer, die vom Filme kulturelle und künstlerische Werte verlangen und erwarten. Darunter finden wir einen ehrbaren Prozentsatz von Gebildeten und Jugendlichen.

Die einen, die Gelehrigen, betrachten den Film als anschauliches Belehrungs-, Erziehungs- und Unterrichtsmittel und besuchen mit Vorliebe Dokumentar-, Kultur- und Lehrfilme, ohne jedoch die im regulären Programm der Kinos erscheinenden Spielfilme auszuschalten, die ja auch zahlreiche Bildungswerte bergen.

Hier dürfen wir eine erfreuliche Tatsache feststellen. Als bei der Filmumfrage am Kollegium Sarnen die Studenten die 10. Frage zu beantworten hatten: «Als was seht Ihr den Film in erster Linie an?», protestierten viele, die Frage sei «dumm» gestellt, das eine (Unterhaltung) schließe doch das andere (Belehrung) nicht aus, und schließlich komme es auf den Film an. Dies führte zum Ergebnis, daß von 80 % der Studenten, die den Film als Unterhaltung und Entspannung betrachten, 65 % dabei *auch* ein Bildungs- und Erziehungsmittel sehen wollen.

Die gleiche Ansicht wird durch Aussagen aus der katholischen Jungmannschaft bestätigt. Nur einige Kostproben daraus mögen zeigen, wie geistig lebende junge Katholiken vom Film denken.

So schreibt ein *Techniker* aus einer *Basler Vorstadtgemeinde*, der seine Kinobesuche zwar einschränkt, aber doch aus Bedürfnis nach Entspannung monatlich zweimal ins Kino geht: «Entsprechend sorgfältig wähle ich mir meine Filme aus. Musikfilmen und lebensnahen Schilderungen über Menschen und ihre Schicksale gebe ich den Vorzug. Ich will etwas sehen, was mich zum Nachdenken anregt.»

Die Zuschrift eines im katholischen Leben rege tätigen Jungmannes aus der *Freiämter Metropole* betont: «Wenn ich mir heute einen Film ansehe, so möchte ich mich von einem menschenfreundlichen Geschehen ansprechen lassen. Für mich bedeutet das Kino eine Gelegenheit, mit Menschen aus den verschiedensten Rassen, Weltanschauungen, Ständen und Nationen bekannt zu werden.»

Ein *junger Bauer* aus einem großen *Fricktaler Dorf*, der wohl in der nahen Stadt Basel ohne Schwierigkeiten zum Kinobesuch kommt, schreibt seine Gedanken in folgenden Worten nieder: «In meinem Beruf als Landwirt habe ich wenig Kontakt mit Franzosen und Engländern. Um aber meine französischen und englischen Kenntnisse nicht einschlafen zu lassen, haben Filme mit französischen und englischen Titeln ein besonderes Privileg in meinem Film-repertoire.»

Aus einer Dorfschaft des *Luzerner Hinterlandes* erreicht uns folgende Zuschrift: «Filme, die mich vor allem begeistern, sind verfilmte Biographien großer und bedeutender Männer.»

Ein *junger Zürcher*, der mindestens einmal je Woche ins Kino geht und sich weitgehende Kenntnisse auf diesem Gebiet erworben hat, vermag auch die verschiedenen von ihm angeschauten Filme kritisch zu würdigen, bestätigt aber folgende Grundhaltung: «Der Film ist meiner Ansicht nach das geeignete künstlerische Ausdrucksmittel unseres Jahrhunderts. Ich werde ihn trotz allen seinen menschlich bedingten Fehlern und Mängeln immer befürworten².»

² Dr. Josef Meier: Teilziele der Seelsorge heute. Schweizerische Kirchenzeitung 1955, Nr. 46, S. 557.

Die Schweiz allein wäre nicht maßgebend. Aber auch in anderen Ländern erblickt die Jugend im Film einen Bildungsfaktor und nicht mehr lediglich einen Zeitvertreib. Bei der Generalversammlung der O. C. I. C. in Madrid (1952) wurde diese Tatsache für die 26 Mitgliedstaaten festgestellt und im Briefe des Päpstlichen Staatssekretariats erwähnt, wenn Mgr. Montini von «dieser neuen Kunst» spricht, «die seit langer Zeit schon aufgehört hat, lediglich einfache Attraktion zu sein»³.

Solche Ausführungen bedeuten zwar nur einen bescheidenen Beitrag zum ganzen Komplex des Filmproblems. Man darf sich nicht darüber hinwegtäuschen, daß der Film in seinem augenblicklichen Zustand in sehr vielen Fällen nicht geeignet ist, die ihm hier zugewiesenen Funktionen auszuüben. Es ist aber ein Ansatz da, der erfolgversprechend zugunsten einer aufgeschlossenen Film-erziehung spricht.

33. Die Filmkenner und Ästheten: Die andere Komponente der Gruppe der Film als reine Kunst.

speziell *kinematographische* Freude erleben d. h. die echten Filmkenner. Ihre Zahl ist verschwindend klein, und sie ist, wie schon gesagt wurde (cf.: N° 27), bei weitem nicht immer bei den Gebildeten zu suchen. Für die Auswahl der Filme üben diese Ästheten einen gesunden Einfluß aus, jedoch meistens nur auf künstlerischem Gebiet, denn moralisch sind diese Tausendmalklugen, Alleswissenden, Abgebrühten, nur allzuoft vollständig indifferent.

34. Der Film als Unterhaltung und Entspannung: Der weitaus größte Teil der Zuschauer gehört aber zu der Gruppe, die im Film eine leichte Unterhaltung, eine Entspannung sucht. Die Zahl von

ca. 70 %, die das IDHEC feststellte, ist nicht übertrieben und dürfte sogar verallgemeinert werden, denn die verschiedensten Statistiken, in allen Ländern und bei allen Klassen und Altersstufen der Gesellschaft, kommen alle annähernd zu diesem Ergebnis.

³ Mgr. Montini: Brief an den Präsidenten des O. C. I. C., 16. 5. 1952.

Der Film als Unterhaltung und Alltagsflucht

35. Der Unterhaltungswert ist der fundamentalste Wert des Films.

Man kann den Film unter vielen Gesichtspunkten betrachten: man spricht — und wir vielleicht mehr als andere — von einer erzieherischen, kulturellen und geistigen Sendung des Films. Man kennt ihn als Lehrmittel oder als Instrument wissenschaftlicher Forschung; man macht ihn zum Propagandamittel; man preist ihn als siebente Kunst. All das ist richtig; aber alle diese Überlegungen dürfen nicht *den ersten und fundamentalsten Wert* des Films übersehen: er ist und bleibt in erster Linie eine *Unterhaltung*, eine Abspannung, sei es in der Art eines **Volksvergnügens**, sei es in der Form einer **Alltagsflucht**.

Dieser Unterhaltungswert ist derart mit dem Filme verbunden, daß er in allen Filmarten durchsickert und eine Rolle spielt. Der Lehrfilm im allgemeinen und der Unterrichtsfilm im besonderen finden gewiß nur deshalb solchen Anklang bei der Schuljugend, weil sie *auch* unterhaltend wirken. Gerade darin besteht ja die Gefahr des Unterrichtsfilms. Kultur-, Tendenz- und Propagandafilme nützen das Unterhaltungsmoment geschickt aus, um neue Kenntnisse zu vermitteln, um eine Idee zu verbreiten, eine These einzuhämmern.

Nach den Ausführungen Ernst Iros würde nur das eigentliche Filmkunstwerk eine Ausnahme machen.

«Unterhaltung, sagt Iros, ist eine Art von Beschäftigung der Sinne und des Gefühls, durch welche der Mensch in einer dem Alltag entrückten Sphäre so «festgehalten» wird, daß eine Loslösung von ihm erfolgt. Im Kunstwerk dagegen wirken Kräfte, die den Genießenden nicht nur ablenken, sondern auf Lebenswerte von solcher Bedeutung hinlenken, daß das Gefühl der Unterhaltung durch das Werterlebnis ausgeschaltet wird. Von Unterhaltung vor einem Kunstwerk zu sprechen wäre Profanierung⁴.»

Doch auch beim Filmkunstwerk braucht der Unterhaltungswert nicht ausgeschaltet zu sein. Bei dem eigentlichen Kunstwerk ist freilich das Wort «Freude» angebrachter als «Unterhaltung». Im weiteren Sinne aber kann man auch von Unterhaltung, von Abspannung reden, denn auch in der Kunst kann der Mensch eine Befreiung aus den Verstrickungen, den Zufälligkeiten und Wirrnissen seines vereinzelter Lebens suchen, zumal auch der Künstler durch das Kunstwerk diese Befreiung für den Zuschauer anstreben kann. Der Grad der Abspannung ist dann ein höherer und die Art eine edlere, eine geistigere,

⁴ Ernst Iros: Wesen und Dramaturgie des Films, S. 133.

eine veredelnde (Beispiel: Beim Betrachten einer Kunstgalerie, bei einem klassischen Theaterstück, bei einem Filmkunstwerk). Warum sollte nur eine mindere, verblödende Ablenkung, und nicht auch eine veredelnde Freude Unterhaltung sein können?⁵ Übrigens werden auch in der Praxis die besten Filmkunstwerke von den meisten Zuschauern der Unterhaltung wegen besucht.

36. Das Publikum sucht im Film eine Unterhaltung.

Frägt man junge Leute, warum sie ins Kino gehen, so bekommt man meistens derartige Antworten: «Daß ich lachen kann.» — «Zur Unterhaltung und weil es mich billiger kommt als Bar und Dancing.» — «Weil es das billigste Vergnügen ist.» — «Zum Vergnügen, manchmal wegen der Entspannung und zur Aufmunterung.» — «Vor allem gehe ich ins Kino, um mich auszuspannen und um all die kleinen Sorgen zu vergessen, die ich als Lehrling trage⁶.»

«Noch nie bin ich so oft ins Kino gegangen als in den letzten Monaten», erklärte kürzlich eine sehr verständige, tiefgläubige Frau, die im vergangenen Jahr ihren Mann verloren hatte. «Ich weiß, daß es dumm ist, und wenn ich abends heimkomme, sage ich oft: Warum denn auch? so ein Blödsinn!... Und am anderen Tag gehe ich wieder hin. So muß ich wenigstens den Abend nicht allein verbringen.»

Diese Einstellung erfährt man immer und überall.

«Das Kino ist mir eins und alles!» Georges langweilt sich? Was kann man da viel andres machen? «Gehen wir ins Kino!» Madeleine hat den Moralischen. Die Litanei des Alltags erwürgt sie. Aber wie entkommen? Das Kino lädt sie zu einer wunderbaren Träumerei ein. Robert möchte Gertrud eine Freude bereiten... «Kommst du mit mir ins Kino?» Und in seliger Nähe genießen sie gemeinsam das Entzücken einer schönen Liebesgeschichte. Herr Müller ist müde: Der Tag war nichts als eine Reihe von Widerwärtigkeiten. Seine Nerven sind «am Haufen». Wie soll er sich beruhigen, wie alles vergessen? Er nimmt die Frau mit ins Kino. Herr Maurer hingegen liebt das Nachsinnen: gerade heute abend zeigt man «Den Abtrünnigen» im nächsten Kino. Er macht sich auf, um wieder Stoff zum Grübeln zu haben. Frau X ist «hin» von der Stimmung, die der Film herzaubert: vor allem von den Farben. Sie staunt ob des Schmuckes der Innenräume, der Starfrisuren, des eigenartigen Lebensgefühls, das von der Leinwand ausströmt und mitreißt... Warum sollte sie sich diese Freude entgehen lassen?...

⁵ Thomas von Aquin: Summa theol., I. II. q. 31. a. 3—5.

⁶ Basler Schulblatt, 2. Juni 1954, S. 60—61.

Die Tatsache, daß der Film in erster Linie Unterhaltung ist, wurde von der Kirche schon längst erkannt und gutgeheißen.

«Ohne Zweifel hat sich unter den Unterhaltungen der neueren Zeit das Kino in den letzten Jahren einen Platz von universaler Bedeutung erobert», so daß man sagen kann, «daß das Kino die volkstümliche Form der Unterhaltung geworden ist»⁷:

Wenn wir den Film nicht von diesem wichtigsten Gesichtspunkt aus betrachten, bleibt die ganze Diskussion unfruchtbar. Denn die gesamte Filmindustrie ist mit einigen wenigen Ausnahmen auf dieses Ziel ausgerichtet. Bezeichnend dafür scheint uns folgender Vorfall.

An einer Pressekonferenz in Cannes wurde Jacques Becker, der Regisseur von «Antoine et Antoinette» und «Rendez-vous de juillet», gefragt, ob er glaube, sein eben gezeigter Film «Edouard et Caroline» sei gegenüber seinen früheren Werken ein Fortschritt. Das war eine Routinefrage, der harmlose Zwischenruf eines harmlosen Kollegen, lediglich dazu bestimmt, dem Regisseur für eine gute Antwort den Ball zuzuspielen. Becker gab diese Antwort: «Fortschritt — weshalb? Mir ist es egal, ob ich einen Fortschritt gemacht habe. Hauptsache ist, daß sich an meinem Film die Leute amüsieren!» Armutszeugnis für Becker, aber aufschlußreicher Hinweis für die Einstellung, die viele Filmschaffende beherrscht.

37. Der Film: eine «Alltagsflucht».

Die Unterhaltung durch den Film kann sogar berechtigt sein, selbst wenn sie die Form einer Alltagsflucht annimmt, wodurch das Publikum sich seiner wirklichen Lebensbedingungen entledigen will, um wenigstens für ein paar Stunden in einer neuen und idealen Welt zu leben, in der es keine Existenzsorgen gibt, wo alles leicht, wunderbar schön und prächtig ist. Darüber schreibt Pius XII.:

«Der moderne Mensch — so wird behauptet — empfindet am Abend seines aufregenden oder eintönigen Tagewerks das Bedürfnis, die Umstände von Mensch und Raum zu ändern. Er wünscht darum Darbietungen, die mit der Vielfalt der untereinander kaum durch einen leitenden Faden verbundenen Bilder den Geist beruhigen, auch wenn sie nur an der Oberfläche bleiben und nicht in die Tiefe dringen, wenn sie nur seine entnervende Müdigkeit wiederbeleben und Langweile überwinden.

Das mag wirklich und auch häufig so sein. In diesem Falle muß der Film versuchen, in idealer Weise, einer solchen Lage entgegenzukommen, es aber vermeiden, in Gemeinheit oder in würdelose Sensationen zu verfallen...

⁷ Pius XI.: «Vigilanti cura».

«Ohne Zweifel darf der ideale Film den müden und gelangweilten Geist an die Schwelle zur Welt der Einbildung führen, die ihn in der bedrückenden Wirklichkeit eine kurze Ruhe genießen läßt; doch soll der Film acht haben, der Illusion nicht solche Formen zu geben, die Unerfahrene und Schwache als Wirklichkeit aufnehmen könnten. Tatsächlich muß der Film, der von der Wirklichkeit zur Illusion führt, dann auch wieder von der Illusion zur Wirklichkeit führen, irgendwie mit der gleichen Annehmlichkeit, wie es die Natur im Schlaf tut. Auch sie entzieht den müden Menschen der Wirklichkeit und taucht ihn für kurze Zeit in die trügerische Welt der Träume; aber nach dem Schlaf stellt sie ihn erfrischt und wie erneuert der wachen Wirklichkeit zurück, der gewohnten Wirklichkeit, in der er lebt und die er, wenn auch in Arbeit und Kampf, unablässig beherrschen muß. Der Film soll hier der Natur folgen: er wird damit einen merklichen Teil seiner Aufgabe erfüllen⁸.»

Um den Menschen aus seinem Alltag zu befreien, stehen dem Filme Möglichkeiten verschiedener Stufung bereit.

a) Die Alltagsflucht kann erstrebt werden entweder durch die Darstellung konkreter Fälle, in denen Schwierigkeiten überwunden werden (Beispiel: die zahlreichen Problemfilme mit lebensnaher Thematik und positiver Lösung) oder allgemein durch die Weckung des Willens zur Selbstmeisterung der Schwierigkeiten überhaupt (Beispiel: Biographien tatkräftiger, erfolgreicher Menschen).

b) Sie kann auch erreicht werden durch die Darstellung einer problemlosen Welt, die mit dem Alltag nichts gemein hat, sondern dank ihrer stark der Phantasie verpflichtenden Reize den Zuschauer die Wirklichkeit vergessen läßt (Beispiel: Revue-, Grotesk- und ähnliche Filme).

Eine scharfe Trennung der Filme in solche, die die Wirklichkeit erfassen, und solche, die sie beiseite schieben, ist nicht möglich, denn in grotesken kann sich bisweilen die Wirklichkeit tiefsinniger widerspiegeln als in scheinbar realistischen Filmen. Und wenn auch die wirklichkeitsverbundenen Filme eine tiefere Wirkung und einen größern Wert haben als die narkotisch wirkenden, so ist nicht zu verkennen, daß die fade Phantasie manchem Zuschauer immer noch sinnvoller erscheinen muß als die «Wirklichkeit» seines täglichen Lebens, in der er vielleicht Stunde um Stunde und Tag um Tag denselben Handgriff an der Maschine machen muß und aus der er nicht entinnen kann.

Bei all dem darf aber eines nie vergessen werden. Mag der Film wirklichkeitsnah oder wirklichkeitsfern sein, **Film ist nicht Wirklichkeit**, sondern *Scheinwirklichkeit, Illusion*.

⁸ Pius XII.: «Der ideale Film».

mentales Mittel wie das Wort für den Dichter, der Einzelton für den Komponisten. So wenig Wort schon Dichtung, Ton schon Musik ist, so wenig macht die Fotografie schon den Film aus. Der Filmschöpfer hat auch ein Wort mitzureden. Durch die Verwendung von Rhythmus, Schnitt und Montage, d. h. durch die Herstellung eines Films, unternimmt der Filmschöpfer mehr als eine sklavische Wiedergabe der äußeren Wirklichkeit: er wählt aus, konzentriert, deutet und deutet um. Was ihm in der Wirklichkeit als wesentlich erscheint, als bedeutungsvoll vorkommt (auch wenn es im Leben unbedeutend erscheint), dies hält er auf dem Bilde fest und fügt es so zusammen, daß er bei der Projektion auf der Leinwand ein neues Bild des Lebens hervorzaubert.

Der Film, eine Illusion! Ja, es gibt im Film eine optische Täuschung. In Filmen, in denen das Vorbeirollen einer Kutsche gezeigt wird, können wir oft folgende Erscheinung feststellen: Wenn man auf der Leinwand die Drehung eines Wagenrades sieht, scheint diese Bewegung sehr langsam und in entgegengesetzter Richtung zu verlaufen. Dies ist eine leicht erklärliche optische Täuschung¹⁰; sie ist aber charakteristisch genug, um hervorgehoben zu werden. Wir haben hier also ein Rad, das in der Wirklichkeit nicht die geringste abnormale Eigenschaft besitzt, das aber, auf die Leinwand übertragen, eine völlig andere Bewegung und Richtung erhält. Diese optische Täuschung ist irgendwie Symbol jeder filmischen Übertragung. Das auf den Film übertragene Leben erhält einen anderen Sinn, eine veränderte Bedeutung. Der Filmschöpfer schafft eine neue, eine ideale Welt, die sogar dem Zuschauer viel wirklicher und begehrenswerter erscheinen kann, als seine eigene, in der er lebt.

39. Eine wirklichere Wirklichkeit!...

Es ist nicht schwer zu erklären, daß die Film-Illusion bisweilen wirklicher erscheinen und empfunden werden kann als die Wirklichkeit selbst.

Im Leben nimmt der Mensch die Masse der Erscheinungen, denen er in der Wirklichkeit begegnet, nur zu einem Bruchteil auf: Gewohnheit, Zerstreutheit, Hast lassen ihn über vieles hinwegsehen. Ferner werden in der täglichen Wirklichkeit die Geschehnisse als isolierte Einzelheiten aufgenommen und nur selten unmittelbar aufeinander bezogen. Oft auch sind beim Menschen Gescheh-

¹⁰ Beim Wagenrad hängt die optische Täuschung von der Stellung der Speichen ab, die von Bild zu Bild verschoben wird. Ist von einem Bild zum andern die Drehgeschwindigkeit derart, daß die Speichen sich überdecken, so scheint das Rad still zu stehen; ist die Speichenstellung etwas nach rückwärts verschoben, scheint das Rad sich rückwärts zu drehen; ist sie nach vorwärts verschoben, dreht sich das Rad in der normalen Richtung, jedoch langsamer als in Wirklichkeit.

nisse und Erlebnisse durch seine jeweiligen Interessen und Stimmungen getrübt, geschwächt, entstellt. Selbst ein Sieg birgt oft noch die Wirren und Leiden des vergangenen disharmonischen Kampfes.

Beim Filme fallen diese Grenzen weg. Das Wahrnehmungsvermögen des Filmschöpfers (falls er den Namen eines Filmschöpfers verdient!) ist umfassender, geschärfter als das des Zuschauers, überblickt das Ganze eines Blickfelds einheitlicher und erfaßt zugleich seine Einzelheiten genauer. Seine Phantasie, die schöpferische Kraft besitzen muß, gestaltet die Wahrnehmungen zu neuen, anschaulichen Gebilden um und bezieht alle Einzelheiten zweckmäßig auf einen Mittelpunkt und aufeinander. Der Zuschauer seinerseits wird durch den Zauberstab der Illusion, in der er momentan lebt, von seinen persönlichen Interessen befreit, so daß er eigentlich objektiver den Geschehnissen und Erlebnissen gegenübersteht.

Dies alles bringt den Zuschauer dazu, in der projizierten Wirklichkeit eine schönere, umfangreichere, ausgeglichene, begehrenswertere und — mit Hilfe des Affektes, der zum Trugschluß verleitet — eine wirklichere Wirklichkeit zu erblicken!

40. Quell der Film-Illusion: Der Grund der Film-Illusion und ihrer eigenartigen Kraft, die sonst keine andere Kunst in der Weise kennt, liegt in der lebendigen Anschaulichkeit des Filmbildes und in der Unmittelbarkeit der Bildsprache überhaupt.

In der Filmkunst ist alles ganz auf das Bild hingerrichtet: **Primat des Bildes!** Das Bild, die kleinste fotografische Einheit im Filme, wird erst durch die Bewegungsvorrichtung der Kamera zum eigentlichen Filmbild. Unter Filmbild versteht man also die auf dem lichtempfindlichen Filmband aufgezeichnete Vielzahl von einander folgenden Einzelbildern, die bei der Projektion auf der Leinwand als «kontinuierlich bewegte Bilderfolge» wahrnehmbar ist.

Diese zwei Merkmale: *Bildhaftigkeit* und *kontinuierliche Bewegtheit*, erweisen sich als die materialgesetzlichen Wesens- und Gestaltungselemente des Films und bestimmen alle weiteren Gestaltungsgesetze und -regeln. Alles, was für das Geschehen, für Zustand und für Konflikt, Spannung und Stimmung von substantieller Bedeutung ist, muß im Bilde gestaltet werden, und alle Mitgestaltungselemente (Wort, Musik, Geräusch, usw.) müssen immer auf den Bildvorgang bezogen werden, ihn ergänzend und vertiefend. Nur dann haben sie ihre Berechtigung.

Bild und Bilderfolge aber sind nicht Selbstzweck. Sie sind vielmehr von gegenständlicher oder psychologischer Bedeutung für das filmische Geschehen, das eben durch die Bildsprache veranschaulicht, unmittelbar erkannt und erlebt wird. Vom Grade der Anschaulichkeit des Filmgeschehens hängen auch Grad und Stärke des unmittelbaren Erlebnisses ab, folglich auch einerseits das Interesse des Zuschauers, andererseits die psychologische Macht und der moralische Einfluß, die der Film auf die Seelen und über die Seelen auf die Sitten ausübt.

«Die Macht des Films, sagt Pius XI., beruht auf der Tatsache, daß er durch das Bild spricht, lebendig und anschaulich. Es wird von der Seele mit Lust und ohne Ermüdung aufgenommen, auch von einer ungebildeten und primitiven Seele, die nicht die Fähigkeit hat und nicht einmal das Verlangen darnach spürt, sich mit den Abstraktionen und Deduktionen des Denkens abzumühen; auch das Lesen und das Zuhören verlangt noch eine gewisse Anstrengung, während sie beim Filme ersetzt wird durch das ununterbrochene Lustgefühl beim Anblick der einander folgenden und sozusagen lebendigen Bilder¹¹.»

41. Unmittelbarkeit der Bildsprache.

Auf Grund seiner Anschaulichkeit ist das Film-erlebnis das unmittelbarste von allen Kunst-erlebnissen.

So hat es schon die aristotelisch-scholastische Philosophie gelehrt: «Es gehört zur Natur des Menschen, vermittels sinnenhafter Wahrnehmung zur geistigen Erkenntnis vorzudringen, denn all unser Erkennen nimmt seinen Anfang bei den Sinnen»¹²; oder auch: «Nichts ist im Geist, was nicht zuerst in den Sinnen war»¹³. Die Ideen gelangen also (bildlich gesprochen) auf dem Weg über die Sinne in unsern Geist und sind um so deutlicher und dauerhafter, je lebendiger und durchsichtiger die Sinnesbilder sind.

Der Vergleich zwischen Film- und Bühnendarstellung zeigt uns vielleicht am deutlichsten, was unter «Unmittelbarkeit» zu verstehen ist.

a) Die **Wort**sprache der Bühne ist primär Wortdichtung und Gedankengestaltung. Als Wortdichtung besteht sie, wie jedes Schriftstück, aus konventionellen Zeichen (Worten), die erst durch die Phantasie in Sinnesbilder umgestaltet werden müssen, um zur geistigen Erkenntnis vorzudringen. Als Gedankengestaltung bedarf sie in hohem Maße der abstrakten Denktätigkeit (begriffliches Denken) und der Phantasie, um dargestellt und erlebt zu werden.

b) Die **Bild**sprache des Films kennt diesen komplizierten Umweg nicht. Die lebendigen Bilder sind bereits vorhanden, brauchen also keine weitere Umgestal-

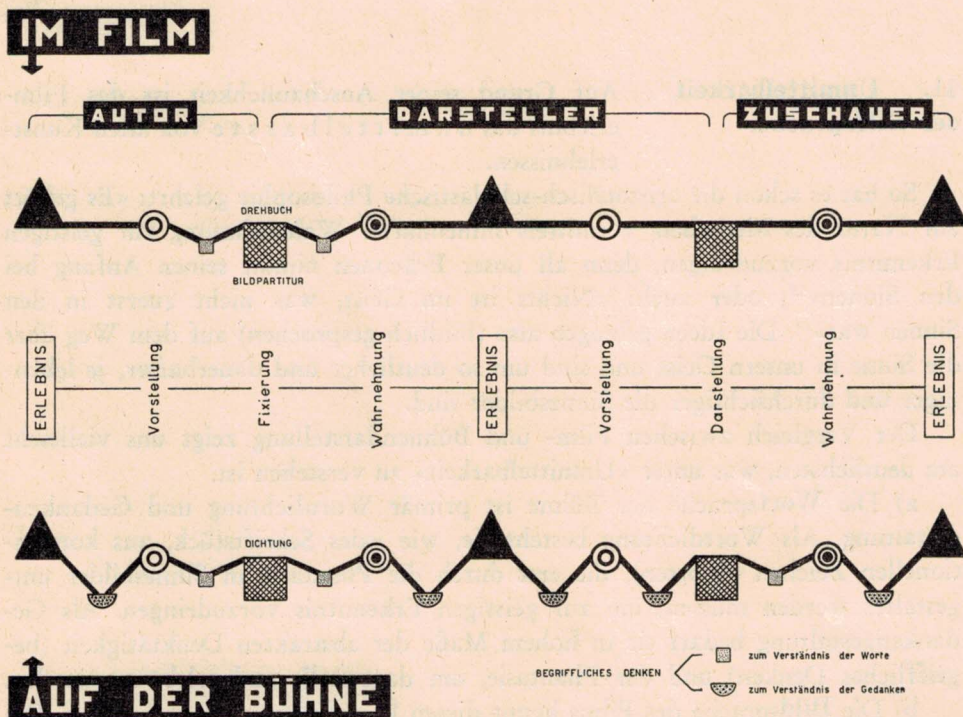
¹¹ Pius XI.: «Vigilanti cura».

¹² Thomas von Aquin: Summa theol., I. q. 1, a. 9.

¹³ id.: De veritate, q. 2, a. 3, ad 19.

tung, um zur geistigen Erkenntnis und zum Erlebnis vorzudringen. Nur bei der Bildpartitur (Drehbuch), die eine schriftliche Festlegung des Filminhalts ist, kommt, wie bei jedem Schriftstück, ein kurzer Umweg in Frage. Wenn auch im Sprechfilm Worte gebraucht werden, so sind diese Worte nur Ergänzung des Bildes und heben die Unmittelbarkeit der grundlegenden Bildsprache nicht auf.

42. **Weg des Erlebens im Film und auf der Bühne.** Das nächststehende Schema stellt den Weg des Erlebens beim Film- und beim Bühnengeschehen dar.



Was können wir auf diesem Schema ablesen?

1° Beim ersten Blick sehen wir, daß der Weg des Films vom Anfangserlebnis des Autors bis zum Enderlebnis des Zuschauers bedeutend **direkter** ist.

2° Auf allen drei Etappen des Weges steht das *E r l e b n i s* im Vordergrund: als Ausgangspunkt des schöpferischen Vorgangs beim Autor, als Höhepunkt beim Darsteller und als Endpunkt beim Zuschauer. Dies gilt für die Bühne wie für den Film, den wir fortan allein berücksichtigen.

a) Beim **Autor** ist das Erlebnis das erste und die Triebkraft für alles weitere Schaffen. Es ist ein Erlebnis, das einem gewöhnlichen Menschen vielleicht gar nichts sagen würde; den feinfühligere Künstler aber spricht es und regt es besonders an. Seine lebhaft Phantasie stellt sich das Erlebnis in Form eines optischen Geschehens vor, und sein Schöpfungsdrang drängt ihn, dieses Phantasiegebilde in schaubare Wirklichkeit überzuführen, so daß es von andern gelesen und erlebt werden kann. So entsteht die *Bildpartitur*, die nichts anderes ist als die anschauliche, materialgerechte, schriftliche Fixierung eines Phantasiegebildes (einer Konzeption), die stufenweise zum Exposé (Entwurf) bis zum Drehbuch ausgearbeitet wird.

b) Der Gestaltungsweg des **Darstellers** (Regisseur, Schauspieler) erfolgt in umgekehrter Richtung. Es beginnt beim Drehbuch, dessen Lektüre über die Phantasiewahrnehmung sofort das Erlebnis auslöst. Nur auf diese Weise ist eine richtige Einfühlung und Nachföhlung möglich, nur auf diesem Weg kann auch später eine getreue Nachbildung zustande kommen. «Das kritische Abwägen, sagt Ernst Iros, sollte bei allen an der Realisierung (eines Filmes) Beteiligten erst einsetzen, wenn die Einföhlung zustande gekommen und abgeschlossen ist und ein ganzheitliches Phantasiebild sich dem Urteil darbietet¹⁴.» Auf das Erlebnis folgt dann die nachbildende Tätigkeit, die in der verfilmten sinnlichen Bild-darstellung ihren Ausdruck findet.

c) Der **Zuschauer** im Kino geht den kürzesten Weg. Der sinnlichen Darstellung auf der Leinwand (Filmprojektion) entspricht im Zuschauer die sinnliche Wahrnehmung, die unmittelbar das Erlebnis auslöst, denn auch für den Zuschauer gilt das Einföhlungsprinzip.

3° Ziel des Filmschöpfers ist es, das Erlebnis im Zuschauer hervorzubringen und zwar so, daß der Zuschauer auch erlebe, *was* und *wie* der Autor es erlebt, vorausgesetzt, daß der vermittelnde Darsteller dieses Erlebnis entsprechend gestaltete. Dieser Idealfall setzt eine sehr eingehende Kenntnis der Filmsprache voraus und dürfte deshalb auch selten eintreten. Will man aber den tieferen Sinn und Gehalt des Films erleben und nicht nur beim Sinnenhaften haften bleiben, so muß man darnach trachten, diese Kenntnis zu erwerben.

4° Schließlich sieht man aus dem Schema ganz eindeutig, daß das Erlebnis des Zuschauers *nicht* Wirklichkeit ist, sondern nur eine mehr oder weniger voll-

¹⁴ Ernst Iros: Wesen und Dramaturgie des Films, S. 43.

kommene Nachfühlung und Deutung des Phantasiegebildes des Autors. Und wenn auch die ganze Filmkunst darauf ausgeht, die Handlung auf der Leinwand so wirklichkeitsnah zu gestalten, so ist das Filmgeschehen trotz allem nur eine Illusion.

43. **Eindrücklichkeit der Bildsprache.**

Wenn die Bildsprache auf Grund ihrer Anschaulichkeit als der unmittelbarste Weg zur geistigen Erkenntnis betrachtet werden kann, so ist damit auch die eindrucksmächtige Kraft angedeutet, die ihr bei der Formung des Denkens und der Lebenseinstellungen zukommt.

Was in hunderttausend Bildern täglich in die Seele einzieht und die Phantasie erfüllt, mag dem Bewußtsein bald entschwinden; es wirkt trotzdem mit erstaunlicher Lebenszähigkeit am Ausbau der Gedankenwelt in der Seele weiter. Die psychologische Forschung hat dafür übergenug Beispiele gefunden. Je bildurstiger die Seele die Bilderfülle einsaugt und je eindrucksmächtiger und abschließlicher sich Bildeindrücke ihr darbieten, desto enger kristallisieren sich Gedankeninhalte und Gewohnheiten um diese Eindrücke.

Nun spricht der Film in technischer Vollendung zu allen wichtigen Sinnen zugleich. Er bietet Lebenskunde nicht in abstrakten Lehrsätzen, er zeigt wirklichkeitsnahes und erdichtetes Leben, wo die Menschen uns vormachen, wie «man» leben und handeln kann, um im Leben Erfolg, Genuß, Werte zu erringen. Das alte Sprichwort, daß «Worte belehren, aber Vorbilder hinreißen», findet im Filmgeschehen seine ganz eigenartige Anwendung. Das Wissen, das in so anschaulichem und lebendig bewegtem Geschehen verankert ist, haftet fest. Selbst wenn wir nicht mehr daran denken, wirken die aufgenommenen Bilder vom Unbewußten her in tausend Weisen auf unser Denken und unsere Anschauungen weiter. Und dies ist besonders wirksam beim Jugendlichen, der seine konkreten, praktischen Urteile darüber, ob er etwas tun oder lassen soll, viel weniger als der Erwachsene aus der eigenen Überlegung und aus der persönlichen Überzeugung bildet.

Überstürzen sich dann die Fluten von Bildeindrücken, drängt der bildhungrige Zuschauer reizgierig von Film zu Film, so muß es fast zu jener «Inflation der Phantasie» kommen, in der das Realitätsbewußtsein zerstört wird und die Fähigkeit ruhigen und selbständigen Denkens untersinkt. Auf diese Weise findet auch das Böse Zugang zur Seele. Doch darf man das nicht dem bewegten Bild und auch nicht der Film-Illusion an sich ankreiden, sondern dem abnorm häufigen Filmbesuch und vor allem dem Filminhalt.

Psychologischer Vorgang der Film-Illusion

44. Erster Faktor der Film-Illusion: Nun fragen wir uns: Wie kommt
Ausschaltung des Raumgedankens. denn der Zuschauer dazu, die
 Film-Illusion als Wirklichkeit zu
 erleben? Was uns hier interessiert ist der Vorgang der Teilnahme und des Interesses des Zuschauers an der filmischen Darstellung.

Eine erste Beobachtung drängt sich bei dieser Untersuchung auf. Der Film stellt uns eine räumliche Welt vor, aber der Raumcharakter zieht die Aufmerksamkeit nicht an.

Das Auge ist sich gewohnt, einen dreidimensionalen Gegenstand auf einer zweidimensionalen Fläche zu deuten: Raum wird dann als Raumgefühl gestaltet und erlebt. Der Vorgang als solcher untersteht dem Gesetze der Flächenperspektive und der Mensch empfindet nichts Befremdendes, wenn auf der Bildfläche alles perspektivisch richtig fixiert wird: derselbe Gegenstand größer im Vordergrund, kleiner im Hintergrund¹⁵. Die unbegrenzt bewegbare Kamera ermöglicht diese perspektivische Gestaltung. Die Fahraufnahme z. B. kann einen Raum und einen Körper in ihren drei Dimensionen optisch wahrnehmbar machen und das «Dahinter» zeigen, wodurch sie das Körper- und Raumgefühl im Zuschauer steigert. Was größere Raumdistanzen betrifft, so werden sie als Distanzgefühl erlebt und filmisch durch Überblendung gestaltet.

Beim Film jedoch offenbart sich noch die Ausschaltung des Raumbegriffes in einer Form, die bei anderen Kunstarten viel seltener feststellbar ist und deshalb besondere Erwägung verdient. Durch die äußeren Umstände der Filmvorführung nämlich, vor allem durch die Dunkelheit des Saales, wird der Raumbegriff nicht nur für den Vorgang auf der Leinwand, sondern auch im Bewußtsein des Zuschauers ausgeschaltet.

45. Die Dunkelheit des Saales. Die Dunkelheit des Saales, die mit der lichtüberfluteten Leinwand in scharfem Kontrast steht, spielt eine wichtige Rolle zur Schaffung der Film-Illusion. Sie entzieht den Zuschauer aus seiner Umwelt, und zwar nicht nur aus seiner

¹⁵ In der Wirklichkeit bleibt die Größe für uns konstant, weil wir in der gleichfalls konstant bleibenden Totale unseres Sehens unbewußt und automatisch Entfernung und Größe eines Gegenstands miteinander in Verbindung setzen und ausgleichen. (Ernst Iros: Wesen und Dramaturgie des Films, S. 79.)

Umwelt vom Alltag (das ist selbstverständlich, sonst ginge er gar nicht ins Kino!), sondern auch aus seiner augenblicklichen, aktuellen Umwelt, aus dem Zuschauerraum: in einem Saale voll Leute, wohin er vielleicht eigens ging, um sich unter Leuten zu befinden, fühlt er sich allein, für sich, unbeobachtet. Das Dunkel des Raumes erzeugt in ihm jene geistige Einsamkeit, die für den Augenblick eine Art geistiger Dissoziierung im phänomenalen Bereich hervorbringt, d. h. mit anderen Worten, daß einer ganz befangen ist, nicht einmal mehr weiß, daß er in einem Sessel sitzt, daß es Sonntagnachmittag ist und daß er morgen wieder an die Arbeit gehen muß. Räumlich und zeitlich wird die ganze umgebende Wirklichkeit derart vollständig abstrahiert, zerstört, daß nur noch die projizierte Wirklichkeit existiert, die geheimnisvoll, aber unwiderstehlich wirkt.

46. Zweiter Faktor der Film-Illusion: Der Film will vor den Zuschauer das Gefühl des Gegenwärtigseins.

lebende Wesen stellen, die der Filmschöpfer sogar aufdrängen will und vielleicht aufdrängen muß, um das erwünschte Interesse beim Zuschauer zu wecken. Diese Personen handeln, sprechen und verhalten sich auf der Leinwand genau so, wie sie sich auch in ihrem täglichen Leben benehmen würden. Der erste Kunstgriff des Filmschöpfers besteht darin, den Zuschauer möglichst rasch in die Atmosphäre, in die Zeit zu versetzen, in der sich die Geschichte abspielt.

Am Anfang des Filmablaufs weiß der Zuschauer noch nichts, weder von den Personen, noch von ihrer Welt, noch von ihren Beziehungen zu anderen Menschen, noch von ihrem Milieu. Die filmische Kunst muß also zu Beginn eines Films mit dem Mittel passender Hinweise nach und nach den Zuschauer, ohne daß er es merkt, in eine Handlung hineintauchen, die sich in einem bestimmten Milieu abspielt, das eventuell von jenem des Zuschauers grundverschieden ist. Sie muß ihn, ohne daß er es gewahr wird, dahin bringen, den Charakter der Personen zu erkennen. Am projizierten Bilde und am Bilde allein soll der Zuschauer erraten und verstehen, was ihm keiner gesagt hat, was ihm über die Vergangenheit und das Milieu des Filmhelden nicht gesagt werden darf — und die Vergangenheit kann dabei einen großen Einfluß haben auf die Gegenwart.

Darauf muß sich der Zuschauer konzentrieren: die Entwicklung der Handlung, die sich momentan in seiner Anwesenheit abspielt, genau zu verfolgen. Er steht da wie ein Augenzeuge und zwar ein Augenzeuge von lebendigen Geschehnissen, wo Menschen und Dinge belebt, bewegt, erregt erscheinen, wie er sie im wirklichen Leben sehen und beachten kann. Durch das belebte Bild, die fließende

Handlung, wird sein Interesse gesteigert. Da stehen sie vor ihm, als ob . . . , nein, wirklich, gegenwärtig. Selber gefesselt und erregt, kann der Zuschauer seine Augen von der Leinwand nicht mehr abwenden. Er ist in das Spiel hineingezogen. Die Traumsituation beginnt. Schon hat der Zuschauer den Begriff von der realen Zeit völlig verloren: die Filmhandlung wird ihm Aktualität; in ihrer Lebendigkeit wird sie ihm Wirklichkeit.

Das ist der erste Schritt zur Film-Illusion. Je größer die Geschicklichkeit des Regisseurs ist, um so schneller und tiefer wird er dem Milieu des Films und den Menschen, die darin handeln, eine Bedeutung und damit einen höheren Wirklichkeitscharakter verleihen, so daß der Zuschauer schnell dahin kommt, sein eigenes Leben zu vergessen, um sich in das zu stürzen, was die filmische Kunst ihm darbietet.

47. Dritter Faktor der Film-Illusion: Die aktive Anteilnahme des Zuschauers am Filmgeschehen wird meist verkannt. Doch trägt sie viel bei zur Schaffung der Film-Illusion und zur Weckung des Interesses des Zuschauers.

Der Film führt uns ein Ereignis vor, läßt uns aber dabei die Freiheit, es zu deuten, zu verstehen, in den im Gegenstand dargestellten Wert einzudringen. Der Schöpfer des Films ist nicht da, um einem zu sagen, was geschieht, und auch die Wortsprache beim Sprechfilm darf nur dort eingesetzt werden, wo sie der Bildsprache etwas Ergänzendes oder Modifizierendes hinzufügt, das aus dem bloßen Bilde nicht erschließbar ist. So sieht sich der Zuschauer gezwungen, an der Filmhandlung aktiv mitzuwirken. Er hört ein Geräusch (das Ticktak einer Uhr z. B., das Schlagen einer Tür, das Hinaufsteigen einer Treppe), das ihm sagt, daß irgendetwas geschehen ist oder gleich geschehen soll. Auf dem Tisch im leeren Zimmer liegt ein vergessener Gegenstand (ein Brief, ein Revolver). Aus diesem Bild allein erkennt der Zuschauer mit aller Klarheit, daß eine bestimmte Person (die der Zuschauer schon kennen gelernt hat), an diesem Orte gewesen ist, hier eine gute oder schlechte Tat (auf den Unterschied kommt es nicht an!) vollbracht hat, eine Tat, die sich einfügt in eine Reihe von Ereignissen, die der Zuschauer kennt usw. Oder ein letztes Beispiel: Ein Mädchen, das sein Kind getötet hat, weil der uneheliche Vater beide der Not und dem Elend überließ, wird durch das Gefängnistor geführt; im nächsten Bild fährt der Mann mit einem andern Mädchen durch das Tor einer Kirche zur Trauung. Die beiden Bilder, die in der Filmsprache eine assoziative Verknüpfung bilden, weisen auf ein drittes hin, das aber vom Zuschauer erst erschlossen werden muß: die Gemeinheit des Mannes.

So sieht sich der Zuschauer durch den ganzen Ablauf des Filmes immer wieder eingeladen, aufgefordert, die Geschehnisse der Filmhandlung zu deuten, den Gegenständen eine Bedeutung zuzuschreiben, am bloßen Gesichtsausdruck oder an ihrem Gebärdenpiel die Absichten und den Charakter der handelnden Personen zu erraten und zu erkennen. Dies zu erreichen, muß er sich in die Ereignisse hineinversetzen, sie erleben, wie wir im wirklichen Leben die Ereignisse erleben, in die wir wirklich verflochten sind. Der Zuschauer ist nicht passiv, wie wenn er unbewegliche Bildprojektionen anschaut, die einander folgen. Jeden Augenblick muß er in die Handlung eingreifen und diese aktive Anteilnahme am Filmgeschehen ist besonders geeignet, die Wirklichkeit vorzutäuschen und die Film-Illusion zu steigern.

**48. Viertes Faktor der Film-Illusion:
das Gefühl des Selbsterlebten.**

Es kommt ein bestimmter Augenblick in dem Film, wo der Zuschauer in einen Zustand gelangt, in dem er vergißt, daß das, was er auf der Leinwand sieht, eine filmische Handlung ist. Die Illusion ist vollbracht. Das gesamte Filmgeschehen wird nicht nur mit den Augen wahrgenommen, sondern *erlebt*, mitgeföhlt. Der Zuschauer wird ganz in die Handlung der projizierten Personen hineingenommen. Er lebt dann mit ihnen, in ihrem Milieu; er nimmt an ihrem Leben teil, an ihren Freuden und Leiden, und befindet sich selber in demselben Zustand der Spannung, der Unsicherheit, des Leidens oder der Freude, wie die Handlung, die sich abspielt. In ihrem Höhepunkt tendiert die Film-Illusion darauf hin, eine völlige Identifizierung des Zuschauers mit den Schauspielern, mit den «Stars» zu bewirken.

**49. Identifizierung
mit den «Stars».**

Nach Art einer geistigen Bluttransfusion, eines «Seele austausches», werden vom Zuschauer die Geföhle Regungen, Wünsche, Bedürfnisse, Nöte und Schwächen der projizierten Personen empfunden, als ob sie die seinigen wären. Er legt ihre zerfetzten Kleider an, schreitet in ihren löcherigen Schuhen, ereifert sich mit ihnen gegen den Fabrikleiter, flucht mit ihnen gegen die Teuerung des Lebens. «Alles Ihrige dringt in seine Seele ein oder seine Seele geht in die ihrige über.» Vor allem erlebt er den Umgang mit dem jeweiligen Partner, als ob er selber zum Partnerpaar gehörte. Wenn Jean Gabin z. B. Michèle Morgan umarmt und küßt, meint der Zuschauer selber, Michèle Morgan zu küssen.

Dieses *Miterleben*, das zum großen Teil die ganze Kunst des Filmschöpfers ausmacht, wurde besonders in einem der ersten Filme von Buster Keaton ver-

anschaulicht, als Malec plötzlich aus dem Zuschauerraum auf die Bühne stieg, vor die Leinwand hinstand und mit den projizierten Gestalten zu reden und zu streiten begann.

Bei einem gewissen Filmpublikum, hauptsächlich bei Frauen und Jugendlichen, kann man sogar feststellen, daß eine Art von dauernder Hörigkeit gegenüber bestimmten Stars entstehen kann. Ihre Filme werden regelmäßig besucht, oft wiederholt. «Ihren besten Film, ich habe ihn 130mal gesehen...» schrieb ein junger Bewunderer an eine amerikanische Filmschönheit; und er log nicht. Andere Filme werden, fast eifersüchtig, abgelehnt. Und diese süchtigen Seelen, die dem Glanz und der vitalen Mächtigkeit ihres Vorbildes ganz verfallen sind, brauchen nicht einmal mehr in die Figur ihres Helden neu einzusteigen, weil sie sich in der Zwischenzeit (in ganzen Serien von Tag- und Wunschträumen) immer wieder mit den Erlebnissen ihres Doppelgängers innerlich verschmelzen, von dem sie sich kaum mehr zu unterscheiden wissen. Kein Wunder, wenn sie dann in Kleidung und Aufmachung, in der Mimik und Gestik unverkennbar Entlehnungen aufweisen. Und nicht nur die äußere Mode diktiert die «Sterne» von der Lichtwand, sondern auch das moralische Verhalten, besonders die wechselnden Formen der erotischen Verhaltensstilistik. Natürlich geschieht dies alles nicht auf einem hohen Niveau. Unwillkürlich fühlen wir uns erinnert an den Wachtmeister aus Schillers «Wallensteins Lager»: «Denn wie er räuspert, wie er spuckt, hat er ihm glücklich abgeguckt.»

Wie die Filmschaffenden diese «Einführung» und diesen Nachahmungstrieb zu unterhalten und zu schüren wußten, wird im nächsten Kapitel dargelegt (cf.: N° 72—73). Hier soll nur noch angedeutet werden, wie diese Identifizierung mit den Stars überhaupt möglich ist.

50. Der Vorgang der Identifizierung des Zuschauers mit dem «Star».

Es erscheint auf den ersten Blick unbegreiflich, daß unser «Ich» erlebt werden kann, als ob es das

Ich einer Person wäre, die wir auf der Bühne oder auf der Leinwand sehen, und daß wir uns mit diesem fremden Ich identifizieren können. Wir halten dies vielleicht bei hypersensiblen Typen für möglich; da wir uns aber selbstverständlich nicht unter diese rechnen, kümmert uns die Sache wenig. Doch sagen sämtliche Filmspezialisten und Jugendpsychologen, daß diese Identifizierung der Person des Zuschauers mit der der Filmhelden erfahrungsgemäß so konstant ist, wenn auch verschiedengradig, daß das etwas schwierige Problem kurz gestreift werden muß.

Wir geben hier wörtlich die Ausführungen von Pater A. Gemelli, Rektor der katholischen Universität in Mailand wieder, der sich auf Prof. Michotte stützt¹⁶.

«Ein jeder von uns ist überzeugt von der Existenz seines substantiellen, realen Ich, das der tiefe Ursprung und die Grundlage seiner Handlungen, Gefühle, Willensakte usw. ist. Diese Auffassung gründet sich indessen nicht auf das Vorhandensein von so etwas wie einem ‚Objekt-Ich‘, einem gegenständlichen Ich unter den Gegebenheiten der inneren Erfahrung, das wäre ein Widerspruch — wenn es Objekt wäre, könnte es nicht ‚Ich‘ sein. Das ist übrigens der Grund, warum unser Körper, den wir durch Tasten und Sehen als Objekt wahrnehmen, nicht mit unserem Ich identisch ist. Dieser Körper ist ‚meiner‘, ohne jedoch ‚Ich‘ im vollen Sinne des Wortes zu sein.

Kann daher das Ich uns erscheinen und erscheint es uns nicht tatsächlich nur in der Gestalt erlebter Tätigkeiten, d. h. nicht eines Dinges, sondern in der Gestalt von Prozessen, deren Grundlage als solche nicht gegenwärtig ist? Unter den gewöhnlichen Bedingungen unserer Existenz lokalisieren wir allerdings diese Prozesse in unserm Körper, und sie erscheinen in gewisser Weise mit ihm verbunden.

Was die Bewegungen unseres Körpers angeht, so gehören sie ihm an, nach Ausweis unserer Augen und unseres Tastvermögens, in derselben Weise, wie irgendeine Bewegung ihrem tragenden Gegenstand angehört. Aber außerdem zeigt das innere Gesicht dieser Bewegung einen besonderen Charakter von Subjektivität, dem Claparède den Namen eines ‚Ichheitscharakters‘ gegeben hat, der sie als ‚unsere‘ Bewegungen erscheinen läßt. Sie machen übrigens einen der wichtigsten Aspekte unseres phänomenalen Körpers aus; deshalb kann man sagen, daß unsere Bewegungen, obwohl sie von Natur Prozesse sind, unser Körper in Aktion sind.

Danach ist es klar, daß die vollständige Identifizierung des Zuschauers mit dem Schauspieler die ausschließlich phänomenale Zugehörigkeit all dieser Prozesse zu dem visuell-gegenständlichen Schauspieler voraussetzt.

In der Tat wird der Zuschauer unter Voraussetzung, daß das geschehen kann, notwendigerweise den Eindruck haben, in dem ‚Schauspieler‘ zu handeln, den Eindruck, daß der Leib des Schauspielers der seine geworden ist, da er die Bewegungen des Körpers, den er sieht, ‚fühlt‘ und da, wie es soeben gesagt worden ist, das Fühlen seiner Bewegungen gleich ist dem Fühlen des Körpers in Aktion. Und ebenso ist die Mimik des Schauspielers für den Zuschauer der Ausdruck, das äußere Gesicht seiner seelischen Erregungen, seiner Gefühle. Mit einem Wort: der Zuschauer wird der Schauspieler ‚geworden‘ sein, oder der visuelle Aspekt des Schauspielers wird sozusagen der äußere Aspekt des Zuschauers geworden sein.

Aber wie konnte das wirklich geschehen?

Man weiß schon, daß die Übereinstimmung zwischen den Bewegungen des Schauspielers und den mehr oder weniger ähnlichen im Zuschauer hervorgerufenen, ebenso wie die Übereinstimmung zwischen den affektbetonten Äußerungen des Schauspielers und den vom Zuschauer erlebten Gefühlen dahin tendiert, das Verschmelzen dieser Prozesse herbeizuführen — auf Grund der oben angegebenen Vorgänge. Und da andererseits die Bewegungen und Äußerungen des visuell-gegenständlichen Schauspielers natürlich ihm zu gehören scheinen, ist es begreiflich, daß dieses Band der Zugehörigkeit sich auf alle die Prozesse erstreckt, deren Verschmelzung mit seinen Bewegungen und Äußerungen sich vollzogen hat.

Alles das wäre leicht zu begreifen, wenn die Prozesse, die sich im Zuschauer abspielen, nicht gleichermaßen mit anderen Aspekten seines körperlichen Ich verbunden wären, die sich

¹⁶ A. Gemelli: Der psychologische Einfluß des Films. — «Filmberater» 1954, Nr. 16, S. 75—77.

von Natur diesem neuen Band der Zugehörigkeit zu widersetzen scheinen. In der Tat empfängt der Zuschauer, der da in einem Sessel sitzt, sinnesvermittelte Botschaften, die, unter anderem, ihn z. B. über die Lage seines Körpers (Lagesinn) und seine Berührung mit dem Sessel informieren sollten.

Außerdem sollten seine visuellen Eindrücke ihn befähigen, den Platz, den er einnimmt, in bezug auf den umgebenden Raum zu lokalisieren.

Weiter: der Zuschauer kennt sein Gesicht und sein Aussehen, weil er sich im Spiegel betrachtet hat, und er sollte sich Rechenschaft darüber geben, daß alles, was er empfindet, an dieses Gesicht gebunden ist und nicht an das des Schauspielers, das gewöhnlich von dem seinen sehr verschieden ist.

Und schließlich sollte die Person des Schauspielers, die auf der Leinwand als Bild erscheint, einen Grad von Wirklichkeit besitzen, der wesentlich geringer ist als alles, was den Leib des Zuschauers charakterisiert usw.

Damit die inneren Prozesse des Zuschauers ausschließlich dem Schauspieler gehören können, müßten also die erwähnten Prozesse von allen den Bestimmungen befreit sein, an die sie natürlicherweise gebunden sind. Diese Bestimmungen müßten also unwirksam gemacht werden oder wenigstens für den Augenblick im phänomenalen Bereich nicht existieren.»

Beim Film spielen alle äußeren Umstände mit, die erwähnten Bestimmungen unwirksam zu machen. Durch Ablenkung einerseits, Fesselung andererseits, wird eine Art psychischer Befangenheit erzeugt, die für den Augenblick auf gewisse Wahrnehmungen, wie eben Lagesinn, Raumbegriff usw., nicht mehr reagiert. Damit ist die notwendige Voraussetzung zur Identifizierung mit dem filmischen Vorgang hergestellt.

Wir haben bereits erwähnt (cf.: N° 45), wie die Dunkelheit des Saales diese geistige Dissoziierung begünstigt. Das gleiche gilt auch für die Mitgestaltungselemente des Films.

51. Die Mitgestaltungselemente zur Verstärkung der Film-Illusion.

Die Film-Illusion und das «Mitklingen» werden noch durch die hundert **Mittel**, Kunstgriffe und

Kniffe, Lichtwirkungen usw. vermehrt, die den Bildern größeres Relief und größere Lebendigkeit verleihen sollen, und damit den Effekt vergrößern, den Affekt steigern.

Man denke an die Technik des Parallel-Schnittes, an die Überlagerung, die Verwendung verschiedener Blenden, usw.¹⁷.

Man denke an die Groß- und Nahaufnahmen, durch welche die Personen wie herausgeschnitten, vergrößert, sprechend erscheinen, oder durch die ein Detail, auf das man die Aufmerksamkeit des Zuschauers bannen will, geradezu herausgestochen und von durchdringend-hellem Licht übergossen wird: der Riegel einer Tür z. B. oder das Zifferblatt einer Uhr.

¹⁷ Davon soll im 2. Teil gehandelt werden.

Der lebendige Ausdruck des Gesichtes vor allem, licht-überstrahlt und licht-ausstrahlend, ermöglicht direkt eine Intuition der Gedanken und Gefühle, zieht den denkenden Geist des Zuschauers überaus stark in «Mitleidenschaft» (im eigentlichen Sinne des Wortes) und bringt die Seelen zum Mitklingen, auch ohne die lächerliche, stilistisch unsinnige «Stimme des Gewissens oder Gefühls» hörbar werden zu lassen.

Zu all dem gesellt sich noch, wie bereits angetönt, die Deutung des Geräusches, das Gebärdespiel, die Wirkung des Kleides, die Interieurgestaltung, ganz besonders der Reiz der **Begleitmusik**, die eigens dazu komponiert ist, die Bilder, die Gesten, die Worte hervortreten zu lassen, die Seele auf ihre Einwirkung vorzubereiten, ihre Empfänglichkeit zu erhöhen und sie mit ihnen ganz zu erfüllen.

Endlich kommt auch noch die **Flüchtigkeit** der beweglichen Bilder und Szenen hinzu, die über die Leinwand huschen, die Netzhaut des Zuschauers reizen und die Seele zur Besinnung kommen lassen, bis das Wort «Ende» im richtigen Augenblick die Traumbilder verscheucht und den Zuschauer der wachen Wirklichkeit zurückgibt.

Unterdessen hat er mühelos einige spannende und verzaubernde Augenblicke erlebt, die Mühsal des Alltags vergessen, und einen «langweiligen» Sonntagnachmittag billig und angenehm verbracht.

Die suggestive Kraft des Films

52. Grad der Suggestion.

Das Miterleben und Mitklingen bei einem Film hängt selbstverständlich sehr stark von der psychischen Veranlagung des Betrachters ab. Doch ist es erfahrungsgemäß viel konstanter, als man meint.

Besonders leicht festzustellen ist es bei Sentimentalfilmen, die zur Auslösung von Sentimentalität den Weg über das morastige Gefilde der Rührseligkeit einschlagen. Man würde meinen, es genüge, auf ganz bestimmte Knöpfe zu drücken, um den breiigen Strom oberflächlicher, jedes tieferen Gehalts entbehrender Gefühle ins Fließen zu bringen. Diese Gefühle stauen sich zu Rührseligkeit und geben sich, jeder Vernunftkontrolle entzogen, kritiklos, in entkräfteter Passivität ihrem Gegenstand hin. Es ist, als ob ein starker Mann durch Kitzeln an einer besonders empfindlichen Stelle wehrlos gemacht würde.

So kann man sich erklären, daß das Weinen im Kino keine Seltenheit ist. In seiner Abhandlung über die seelische Reaktionsfähigkeit der jungen Kino-

besucher stellte der Arzt Dr. Paul Le Moal fest, daß 60 % der Knaben (10—14-jährig) im Kino weinen, von den männlichen Heranwachsenden (15—18jährig) noch 30 %. Bei den Mädchen beträgt die Zahl der beiden Altersstufen 85 bis 90 %. Auf die Frage, ob Filmszenen in Träumen nachwirken, antworten 51 % der Knaben und 59 % der Mädchen mit Ja¹⁸.

Auch bei den sog. phantastischen Filmen ist das Mitklingen besonders stark, obwohl sie sich am meisten von der Wirklichkeit entfernen. Zwei Tatsachen seien als Beispiele angeführt. Zuerst die Tobogganfahrt, wie man sie vor zwei Jahren auf dem ersten eigentlichen Cinerama-Streifen mit stereofonischer Ton-technik sehen konnte. Die Zuschauer waren Erwachsene. Der so sehr gepriesene Relief-Eindruck war optisch äußerst schlecht. Und trotzdem war im Kino ein Geschrei, wenn der Schlitten so recht hinuntersauste, daß man gemeint hätte, es führen alle zusammen in die Hölle. Hier handelte es sich offenbar nur um ein oberflächliches Mitklingen, eine Art Massenpsychose. Das Mitfühlen kann aber auch tiefer in die Seele greifen. Bei einem recht schaurigen Gruselfilm wurden im Saale fünf Personen ohnmächtig und mußten hinausgetragen werden. Am andern Tag sagten uns mehrere der Zuschauer, sie hätten nicht schlafen können oder hätten vom Filme geträumt.

Dieser äußerste Grad von Suggestion, vor allem auch die völlige Identifizierung mit dem Star, setzen gewiß übersensible Typen voraus; aber es ist doch nicht zu bezweifeln, daß ein gewisser suggestiver Zwang auf alle Gemüter ausgeübt wird, auch auf ganz ausgeglichene. «Im Grunde genommen, sagt P. Gemelli, sieht jeder im Film sich selbst, seine Welt und sein Leben und vor allem sein unbewußtes ‚Ich‘, und er interessiert sich oder interessiert sich nicht für den Film, je nachdem dieser sich für dieses Spiel (der vorübergehenden Selbstentäußerung und des augenblicklichen Miterlebens) eignet oder nicht¹⁹.»

53. Die suggestive Kraft des Films bei der Jugend.

Das Publikum, das am stärksten der suggestiven Kraft des Films unterworfen ist, ist natürlich das Kind mit seinem empfindsamen, eindrucksfähigen Gemüt, und die Jugend überhaupt, bei der sich alle Fähigkeiten, Kopf und Herz, Verstand und Gemüt, Phantasie und Schwärmerei, Triebkräfte und Gestaltungswille zum Erobern der «Wertwelt» ausrecken. Jugend und Film! Wohl kaum eine Erfindung der letzten hundert Jahre hat ein

¹⁸ Dr. Paul Le Moal: La santé des enfants et leur équilibre psychique en face du cinéma. Revue «Educateurs», N° spécial janv.-fév. 1952.

¹⁹ P. A. Gemelli: Die psychologische und theologische Grundlage der Klassifikation der Filme. «Der Filmberater», 1954, Nr. 16, S. 75.

solches Jugendproblem geschaffen, wie der Film. Darüber wurde schon viel geforscht und viel geschrieben.

Durch die Teilnahme Mrs. Bowers (England) am Kinderfilmfestival in Venedig 1950 wurde das Problem anschaulich und drastisch vorgelegt. In einer Serie von Fotografien zeigte Mrs. Bowers die neuesten Ergebnisse der Infrarotfotografie. Während einer Filmvorführung arbeitete der Fotograf mit Infrarotstrahlen und Tonband, so daß das jugendliche Auditorium des Unternehmens nicht gewahr wurde. Die Bilder, die der Fotograf erzielte, gehören zu den erschütterndsten bildlichen Dokumenten, die die Geschichte der Pädagogik kennt: verzerrte Gesichter, aufgerissene Augen, das Starren der Furcht; Kinder, die bei einem ungeeigneten Thriller²⁰ sich abwenden, in Schrecken, Angst und Grauen die Hände vors Gesicht schlagen, sich hinter den Stuhllehnen verbergen; Kinder, die bei der spannenden Stelle eines Kinderfilms ohne Verzerrung aufgeregt und lebendig sind; Kinder, die bei einem Chaplinfilm glücklich gelöst lachen. Aus den äußeren Verhaltensweisen schloß man dann, allerdings hie und da mit Fehlschlüssen, auf das innere Erleben.

Gründlicher und methodischer zu Werk gingen Filmspezialisten und Jugendpsychologen aus verschiedenen Ländern. Nach streng wissenschaftlicher Filmforschung suchen sie anhand von Psychotesten das innerseelische Erleben während des Filmablaufs zu erfassen, sowie die nachhaltigen Wirkungen zu eruieren. Solch spezielle Forschungszentren befinden sich in London, Paris, München, Hamburg usw. Neuerdings hat sich auch die Schweiz eingeschaltet mit der Doktor-Dissertation von Dr. Albert Sicker, die vom Heilpädagogischen Institut der Universität Fribourg ausging²¹.

Aus all diesen Forschungsarbeiten sollen hier nur zwei der Hauptergebnisse kurz angeführt werden.

1° Der Film bleibt nicht auf der Oberfläche der Psyche haften, noch gleitet er einfach spurlos am Rande der Seele ab. Er dringt vielmehr *bis in die tiefsten Schichten der Seele*. Allerdings sind die Bildeindrücke zu zahlreich und zu flüchtig, um sie bewußt im Geist oder im Gedächtnis zu behalten. Viele werden ja kaum merklich beachtet. Doch prägen die Bildeindrücke — die wertvollen und die wertlosen — ihre unbewußten Spuren der Seele ein und werden in der Vorratskammer des Unterbewußtseins aufgespeichert. Man hat experimentell nachgewiesen, daß auch solche Gedächtnisspuren später lebendig wirksam Geist und Sinneswahrnehmung beeinflussen.

²⁰ Der Name «Thriller» ist ein Gattungsbegriff zur Bezeichnung von Sensations-, Gangster-, Gespenster-, Gruselfilmen usw.

²¹ Dr. Albert Sicker: Kind und Film. Der Einfluß des Filmes auf das Seelenleben des Kindes. Eine experimentelle Studie unter Verwendung des Pigem- und des Tuanima-Testes. — Hans Huber, Bern 1956.

2° Das eigentliche Filmerlebnis setzt eine gewisse psychische Augenblicksstruktur, gewisse *Bereitschaften* voraus. Und trifft der Film bei seinem Durchstoß durch die Seele auf eine entsprechende Bereitschaft, so wird diese aktiviert. Dies meint gewiß Dr. Sicker, wenn er sagt: «Der Film legt nicht etwas Fremdes in den Beschauer hinein, sondern schafft dem Vorhandenen Raum und Aktionsmöglichkeit²².»

Daraus ergeben sich wichtige Schlußfolgerungen.

54. Film und Oberflächlichkeit.

Es ist falsch, schlechthin zu behaupten, der Film erziehe zur Oberflächlichkeit. Natürlich wird er in einem gewissen Sinne immer auf der Oberfläche bleiben. Was nämlich auf der Leinwand geschieht, ist ja nichts anderes als ein bloßes Licht- und Schattenspiel. Der Film wird auch immer den raschen Ablauf der Bilder bevorzugen und wird so immer im Wechsel der Sinneseindrücke ein wesentliches filmisches Mittel sehen. Auf Grund seiner Anschaulichkeit verlangt er freilich weniger Anstrengung als z. B. eine Schulstunde. Selbst ein Lehrfilm wird von den jungen Zuschauern als Entspannung betrachtet. Auch sonst geht der Durchschnittszuschauer meist nicht ins Kino, um nachzudenken, um sich zu besinnen, um bei einem Ausspruch oder einem Bild geistig zu verweilen. Es gibt auch Filme, die nur darauf ausgehen Sensation und Sinneskitzel hervorzurufen, und die den Zuschauer von jeder Verinnerlichung und Vertiefung ablenken. Selbst bei wertvollen Filmen trifft Oberflächlichkeit bei manchem Zuschauer zu, der hinter dem äußeren Bildgeschehen die Idee, die Wahrheit, die verdichtete Wirklichkeit nicht erkennt.

Bedenkt man aber, daß alle Bildeindrücke in unbewußten Regionen der Seelentiefe sich einprägen, daß gerade die tieferen psychischen Schichten durch den Film berührt und vorhandene Bereitschaften immer wieder aktiviert werden, so ist dies das Gegenteil von Oberflächlichkeit, denn, sagt Dr. Sicker, «Oberflächlichkeit ist Verhärtung der Oberfläche, wodurch der Zugang zur Tiefe verunmöglicht wird». Es kann auch mancher zunächst nur oberflächlich aufgenommene Eindruck noch in der Erinnerung fruchtbar werden, veredelnd oder verheerend. Auf den Film und auf das richtige Filmsehen kommt es an. Soll der Film ein menschenwürdiges Werk sein, so muß er auch in den Dienst des wesentlich Menschlichen, d. h. der Bildung des Geistes und des Willens treten. Und soll der Zuschauer nicht nur an der Oberfläche bleiben, so soll er dazu erzogen werden, den Film in seiner Tiefe zu erfassen.

²² Dr. Albert Sicker: Der Film, eine Gefahr für das Kind? «Civitas» 1957, Nr. 5/6, S. 215.

55. Film und Jugendkriminalität.

Der Film darf nicht kurzhin zum billigen Prügelknaben für die Jugendkriminalität und überhaupt für die Verwirrung und Unordnung unserer unbeständigen Zeit gemacht werden, wie es tüchtige Rechtsanwälte im Interesse ihrer Klienten versuchen. Bestimmt ist der Kinobesuch bei kriminellen Jugendlichen im allgemeinen häufig bis abnorm häufig. Es steht auch fest, daß bei solchen Jungen der Kinobesuch im allgemeinen sehr frühzeitig beginnt, daß fast ausschließlich Gangsterfilme bevorzugt werden, daß oft ein direkter Zusammenhang zwischen Natur und Ausführung des Deliktes und dem vorbildlichen verbrecherischen Filmgeschehen besteht. Solche Vergehen und solche Prozesse gab es zu allen Zeiten, auch vor der Geburtsstunde des Kriminalfilms. Gewisse Filme sind für gewisse Naturen gefährlich, weil vorhandene schlechte psychische Bereitschaften aktiviert werden können. Direkte Verführung durch den Film bleibt ein Ausnahmefall. Er ist nicht Ursache, sondern Teil der Abwegigkeit; «er füllt nicht das Pulverfaß, sondern bringt es höchstens zur Explosion».

56. Film und Erlebnisfähigkeit des Zuschauers.

Allgemein kommt die psychologische Filmforschung zu dem Ergebnis, daß Kinder unter 9 Jahren vom Kinobesuch fernzuhalten sind oder ihnen höchstens ab und zu als Unterhaltung Kinderfilme mit vertrautem, lebensnahem Stoff und äußerst einfachem Aufbau vorgeführt werden sollen. Der Grund ist einleuchtend: in diesem Alter sind die Kinder gar nicht fähig, eine im Aufbau auch noch so einfache Filmhandlung als geordnetes Ganzes zu erleben. Andererseits ist die suggestive Wirkung des konzentrierten Lichtpunktes derart, daß das Kind das Filmgeschehen restlos als «Realität» aufnimmt. Und schließlich wird erfahrungsgemäß gar manches gezeigt, vielleicht sogar ganz harmlose Szenen, die bei empfindlichen Kindern Schockwirkungen hervorrufen oder wenigstens die Kammer ihres Unterbewußtseins mit unerwünschten, wenn nicht gar schädigenden Vorräten anfüllen.

Nach dem 9.—10. Jahre erwacht allmählich das Interesse am Menschlichen, am Problematischen. Der Jugendliche sucht dem abrollenden Geschehen einen Sinn, einen Gehalt zu geben. Noch ist es mehr ein gefühlsmäßiges Erleben und es braucht seine Zeit bis er einen normalen Spielfilm als eine sinngemäße durchkonstruierte Welt zu erfassen vermag. Erst in der Adoleszenz wird die Problematik des Filminhaltes bewußt erkannt.

Daraus ergeben sich einige praktische Richtlinien:

1° Dem Filmbedürfnis der Schuljugend (10—15 Jahre) soll Rechnung getragen werden. Die Film s u c h t soll eher gedämpft als geschürt werden: «Die

Eltern sollen dem Kino keinen übertrieben großen Platz in der Unterhaltung ihrer Kinder einräumen, sondern diese auch zu anderen Formen der Freizeitgestaltung lenken²³.» Die Filmsucht kann aber wie durch zu häufigen Kinobesuch auch durch zu strenges Filmverbot geschürt werden. Wir könnten Studenten beim Namen nennen, die in den Ferien 6- bis 8mal wöchentlich ins Kino gehen, ebenfalls solche, die im ersten Universitätsjahr sich jeden Tag einen Film angesehen haben.

2° Die Filme für die Jugend müssen mit größter Sorgfalt gewählt werden, so daß sie dem Auffassungsvermögen der jugendlichen Betrachter angepaßt sind und ihrer empfindlichen Seele in keiner Weise Schaden zufügen können. So muß z. B. bei einer *allgemeinen Filmvorführung* für Jugendliche der Maßstab nach der Seelenreife der jüngeren Zuschauer angelegt werden. Dies ist eine *absolute* Bedingung.

3° Spätestens nach dem 15. Altersjahr sollte auch der Film planmäßig unterrichtet werden (cf.: N° 8) und an einem Kollegium wäre ein Filmklub mindestens ebenso notwendig und berechtigt wie ein Studenten- oder Abstinentenverein.

57. Film und Passivität. Da man hauptsächlich in Gebildeten- und Lehrkreisen dem Filme immer wieder und im schärfsten Ton Passivität vorwirft, soll hier kurz auf den Vorwurf eingegangen werden.

«Als ich 12jährig war», bemerkte eines Tages ein französischer Literaturprofessor, «las ich mit großem Interesse die populär-wissenschaftlichen Abenteuergeschichten Jules Verne's und dabei mußte mein Geist rege arbeiten: die Phantasie mußte sich ja das äußere Aussehen der handelnden Personen und die verschiedensten Landschaften vorstellen, in denen sich die Geschichte abspielte; das Denken wurde durch die erfinderischen und lehrreichen Schilderungen und Erzählungen angeregt und geschärft; dazu prägte sich auch noch unwillkürlich das Schriftbild der Wörter ins Auge und ins Gedächtnis: der Nutzen davon kam der heute so stiefmütterlich behandelten Orthographie zugut. Hätte ich diese Abenteuergeschichten im Kino gesehen, wäre mir allerdings durch das Abrollen des Films die Geistesanstrengung erspart gewesen, aber auch der ganze Nutzen meiner Geistesarbeit entzogen worden. Mit dem Ende des Films wäre auch die ganze Herrlichkeit fertig gewesen. Leer wäre ich heimgekommen und gewiß wäre ich nicht mehr imstande, mich heute noch (nach 40 Jahren) lebhaft daran zu erinnern.»

²³ Beschluß des B. I. C. E. (= Bureau International Catholique de l'Enfance); Tagung in Konstanz, Mai 1953.

Dem Herrn Professor kann man nicht viel entgegenhalten. Bei 10—12jährigen Kindern ist der Film fast lediglich Unterhaltung und Entspannung. Er ersetzt also die Lektüre nicht und noch weniger den Orthographieunterricht. Und wenn heute die Orthographie oft falsch angewandt wird, so mag der Film seine Schuld daran tragen. Er ist aber nicht allein für den sog. «Mangel an Konzentration» verantwortlich, und man wird dem Filme ungerecht, selbst ein Literaturprofessor, wenn man ihn nur als ein Vergnügen für Kinder betrachtet.

Auf einem etwas höher stehenden Niveau als Jules Verne möchten wir den Film auf seine Passivität prüfen. Die Frage wurde bereits gestreift, als es galt den Zuschauer in die Film-Illusion einzuführen (cf.: N° 47). Nehmen wir jetzt als Beispiel eine Sequenz (= Szene) aus dem Filme «Schuld und Sühne» nach dem berühmten Roman Dostojewski's.

Raskolnikow hat soeben die alte Wucherin Aljona Iwanowna und ihre Schwester Lisaweta mit dem Beil ermordet. Es folgen im Filme zwei Bilder. — *Erstes Bild:* Der Mörder durchstöbert das Zimmer. Auf einmal wird es ihm ganz schwindlig. Er lehnt sich an die Wand. Sein verwirrtes Gesicht drückt Entsetzen und Ekel aus, seine weit aufgerissenen verstörten Augen irren hoffnungslos im Zimmer umher. Plötzlich erstarrt sein Blick. Die Gesichtszüge werden härter und verbissen; er hält den Atem an; der Schweiß rinnt ihm in dicken Tropfen herunter. Der Blick verrät einen ganz bestimmten Schrecken. — *Zweites Bild:* Eine Schwenkung der Kamera (Panoramierung) lenkt die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf den Grund der inneren Umwandlung in der Seele und auf dem Gesicht des Mörders. Die Türe steht halb offen da: während der ganzen Mordhandlung war sie offen geblieben; Raskolnikow hatte vergessen den Riegel zu schieben. Man hatte ihn also sehen, beobachten können. Er war verloren!

Um diese Szene zu schildern braucht Dostojewski sechs volle Seiten: vier davon beschreiben das Benehmen des Mörders, der nach seiner Untat das Zimmer fieberhaft durchsucht; zwei analysieren genau und mit vielen abstrakten Ausdrücken die innere Umwandlung in der Seele Raskolnikow's: Ekel zuerst und Abscheu über sich selbst und über das, was er getan hat; dann der unbeschreibliche Schreck, als er sein Versehen erkennt.

Im Film sind, wie gesagt, zwei Bilder, die zusammen etwas über eine Minute dauern; eine Sekunde, um die Gesichtsänderung Raskolnikow's wahrzunehmen; ein flüchtiger Blick auf die halboffene Türe: aus diesen Blitzaufnahmen allein soll der Zuschauer selber die ganze seelische Umwandlung des Helden nachempfinden und verstehen.

Der Roman stellt dar, erzählt und erklärt; der Film stellt vor und überläßt die Deutung dem Zuschauer. Fast möchte man sagen, der Romanleser

brauche sehr viel Phantasie und begriffliches Denken, um sich den ganzen Rahmen und die Handlung vorzustellen, aber wenig nachträgliche Überlegung und Psychologie, nachdem ihm der Schriftsteller den ganzen inneren Vorgang genau seziert aufträgt. Der Filmbetrachter hingegen braucht weniger Phantasie: die Bilder sind ja anschaulich genug; er braucht aber eine gute Beobachtungsgabe und psychologische Einfühlung und ein praktisches logisches Denken, um die Gesichtsausdrücke und die Gebärden richtig zu deuten und aus der bloßen Assoziation zweier Bilder das ganze äußere und innere Geschehen selber zu rekonstruieren.

Film und Buch stellen zwei verschiedene Ausdrucksweisen dar und appellieren an verschiedene Fakultäten im Menschen. Die gute, fruchtbringende Lektüre wird sich zwar auch noch die Vorteile der filmischen Betrachtungsweise aneignen und damit kann sie gewiß größeren Nutzen bringen. Der schlechte Filmbetrachter seinerseits wird beim Film nicht immer die gewünschte aktive Teilnahme aufbringen. Dieser Defekt ist aber noch kein Grund, um zu sagen, der Film erziehe zur Passivität. Man soll den Mangel zu beheben suchen und nicht einfach das Kind mit dem Bad ausschütten.

58. Filmwirkung und Filminhalt. Bei aller Filmforschung und Filmarbeit bemüht man sich umsonst, wenn man nicht bei allen künstlerischen, kulturellen oder unterhaltungsgestaltenden Erwägungen dem Film i n h a l t volle Aufmerksamkeit schenkt.

Soll der gereifte Mensch am Ende seiner Adoleszenz in erlangter Tatreife sein Lebensschiff gut leiten, so braucht er offenbar dazu als Kompaß in der eigenen Seele wahre und klare Wertmaßstäbe, geformte Gesinnungen, Grundsätze. Er braucht als Leitstern objektive, wirkliche Lebenswerte, die durch ihr verheißungsvolles Leuchten zum Wollen locken, durch ihre Eindringlichkeit Energien und Spannkkräfte des Willens aufrufen und anfordern, durch ihre Wirklichkeitsnähe und Realisierbarkeit den Mut zum beharrlichen Wollen schenken. Und dies erstreckt sich über die Jahre des «Wanderns im Zwischenland» hinaus, wie Lou Salome die Werdezeit des jugendlichen Reifens nannte, «denn lebenslänglich bleibt menschliches Seelenleben ein Werden und Sichformen, ein stetes unstätes Wandern zu bekannten und unbekannten Werdezielen — oft auch ein abwegiges, zielloses Bummeln²⁴.»

Daß nun der Film in dieser Lebensformung eine besondere Sendung zu erfüllen hat, haben die Päpste Pius XI. und Pius XII. wiederholt verkündet.

²⁴ Dr. A. Willwoll: Jugend und Film. «Der Filmberater» 1945, Nr. 13, S. 62.

Nachdem Pius XII. in seiner Filmenzyklika die Erkenntnislehre des hl. Thomas angeführt hat, daß nämlich der Mensch vermittels sinnenhafter Wahrnehmung zur geistigen Erkenntnis vordringt, fügt der Papst hinzu:

«Deshalb sind die drei hauptsächlichsten publizistischen Mittel, durch die der Ton dem Ohr und das Bild dem Auge von fernher vermittelt werden können, also Film, Funk und Fernsehen, nicht allein zur Erholung und Entspannung der Menschen da, obwohl viele nur in dieser Absicht Radio hören, vor dem Bildschirm sitzen oder ins Kino gehen, sondern vermitteln vor allem Bildung des Geistes und moralische Werte und tragen dadurch entscheidend zum richtigen Aufbau und Ausbau des menschlichen Zusammenlebens der Gegenwart bei²⁵.»

Wie kommt nun der Film, oder genauer die heutige Filmproduktion, dieser doppelten Aufgabe nach, den Menschen Erholung und Entspannung zu verschaffen, aber auch der Bildung des Geistes und der Förderung des Guten zu dienen?

²⁵ Pius XII.: «Miranda prorsus.»

Quid et quomodo?

Was wünscht das Publikum und was wird ihm geboten?

Schicksalsfragen des Films

59. Kunst oder Geschäft?

Es ist eine Binsenwahrheit, daß der Film, bei aller kulturellen, geistigen und moralischen Bedeutung doch auch immer ein *Geschäft* ist, und zwar ein Geschäft von riesigen Ausmaßen, mit gewaltigen Finanzeinsätzen. Produzenten, Verleiher und Kinobesitzer legen in diesem Geschäft ihr gutes Geld nur an in der Hoffnung auf eine angemessene Rendite.

Fast seit Geburt der Kinematografie haben die Amerikaner den Film als «big business», als Großgeschäft, aufgefaßt. Dies führte frühzeitig zur Bildung und zur Zentralisierung der großen Hollywood-Trusts, deren finanzielle Kraft seit jeher ungeheuer war. Davon zu sprechen geht über den Rahmen dieser Abhandlung. Doch der Neugierde wegen und damit wir uns von den gewaltigen Ausmaßen dieser Gesellschaften eine Vorstellung machen können, sei die charakteristische Beschreibung von L'Estrange Fawcett wiedergegeben¹. Sechstausend Kilometer von Hollywood entfernt, im teuersten Stadtteil von New York (Times Square), befindet sich das Herz der gewaltigen Traumfabriken, der Verwaltungssitz der amerikanischen Filmmagnaten. Stellt man sich an die Kreuzung von Broadway und Seventh Avenue, so kann man nach allen Himmelsrichtungen blicken und wird nichts anderes als riesige Filmpaläste oder gewaltige Zentralbüros amerikanischer Filmgesellschaften zu Gesicht bekommen. Auf dem teuersten Baugrund der Welt erhebt sich hier z. B. das für rund 80 Millionen s. Fr. gebaute 36stöckige Gebäude der Paramount. Das 139 Meter hohe Haus wird von einer Glaskugel gekrönt, die bei Nacht den Flugzeugen Blinkzeichen vermittelt. Unterhalb der Kuppel befindet sich eine Uhr mit 4 Zifferblättern von je 6 m Durchmesser. Das Paramount-Theater (Kino) liegt zur ebenen Erde, man betritt es durch ein Portal, das bis zum 5. Stockwerk reicht. Die Innenräume sind wie bei fast allen amerikanischen Filmpremierentheatern mit außergewöhnlichem Luxus und verschwenderischer Pracht ausgestattet. Im Paramount-Gebäude besorgen

¹ L'Estrange Fawcett: Die Welt des Films. — Amalthea Verlag Zürich.

12 Aufzüge mit einer Minutengeschwindigkeit von über 200 Metern den Verkehr zwischen den Etagen, in denen sich die ausgedehnten Büroräume der Filmgesellschaft befinden. Ein eigenes Sanatorium mit Klinikräumen versorgt die Angestellten bei Erkrankungen. Gegenüber steht der Palast der Metro-Goldwyn-Mayer, der zweitgrößten Weltfirma auf dem Filmmarkt...

Bei einer solchen Organisation kann man sich leicht denken, daß die Verwaltungschefs der New Yorker Zentralen naturgemäß vom Film eine andere Vorstellung haben als die Produktionschefs in Hollywood: in New York wird das Kriterium einzig und allein vom Kassenrapport gebildet. Daher die Ausbeutung aller Möglichkeiten, daher auch der Zusammenschluß von Produktion und Vertrieb in einer Hand, daher der Hang zum Erwerb eigener Filmtheater usw. In den Verwaltungsbüros sieht man im Film kein lebendiges Kunstwerk, vielmehr nur ein Tauschobjekt zur Vergrößerung des finanziellen Einflusses. Dort werden die Großfilme in «Specials» und «Features» eingeteilt. Letztere bilden das tägliche Brot des Theaterbesitzers, während die «Specials» etwas Besonderes bedeuten, gleich, ob sie ein Mißerfolg sind oder in die erste Reihe der «Super-Filme» aufsteigen, und zwar nicht etwa wegen ihrer künstlerischen Vorzüge, sondern weil sie sich als Zugkraft ersten Ranges erwiesen haben. Der «Super» braucht nicht einmal ein kostspieliger Film zu sein. Die «Große Parade» von King Vidor (1925) z. B. mit dem verhältnismäßig geringen Aufwand von 2 Millionen s. Fr. hergestellt, gehörte in diese Kategorie, denn der Film wurde fast zwei Jahre hindurch täglich von Mittag bis Mitternacht im Astor-Theater am Broadway gespielt. Ebenfalls in die Super-Klasse gehörten alle Meisterwerke Chaplins und die großangelegten Filme von Cecil B. de Mille, wie z. B. sein Christus-Film «King of Kings» (deutsch: «König der Könige», 1927) der nach der Aussage de Mille's von mehr als 800 Millionen Zuschauern besucht wurde². Besonders aktuell ist auch vom gleichen Regisseur die zweite Version von «The ten commandments» (deutsch: «Die zehn Gebote», Paramount 1957): bereits ein paar Monate nach seinem Erscheinen weist dieser Film in nur etwa 800 Kinos der U. S. A. über 25 Millionen Besuche auf². (In Zürich lief dieser Film 13 Wochen.)

Wenn die europäische Filmindustrie weit davon entfernt ist, solche Ausmaße anzunehmen, so bleibt doch die wirtschaftliche Frage ein Hauptfaktor. Sobald man an die Filmproduktion herantritt, stellt sich sofort die Frage: Kunst oder Geschäft, Kulturgewissen oder Wirtschaftsverantwortung? Der Außenstehende hat es verhältnismäßig leicht, Stellung zu nehmen. Für die Interessenten aber, die die Verantwortung tragen und auch das Risiko eingehen, ist die Antwort nicht so einfach.

² Radio-Cinéma 1957, N° 409.

60. Wer ist bei der Filmproduktion maßgebend?

Bei einer geschlossenen Kette ist es schwer zu sagen, welcher Ring der erste, welcher der letzte ist. Die Filmherstellung könnte mit einer solchen Kette verglichen werden. Sie hat zwar nicht viele Ringe; man zählt deren vier: Produzent, Verleiher, Kinotheaterbesitzer und Publikum. Sie sind aber so ineinander verknüpft, so voneinander abhängig, daß man nicht recht weiß, wo anfangen.

Der *Produzent* dreht die Filme, die das Publikum wünscht, oder von denen er wenigstens meint, sie würden gewünscht. Der *Verleiher*, der vom Produzenten Lizenzen kauft und die Filme an die Kinos vermietet, hat Interesse, für all seine Ware (die gute und die weniger gute) Absatz zu finden und, wenn nötig, den Absatz zu erzwingen (cf.: N° 68—69). Der *Kinobesitzer* spielt mit Vorliebe die Filme, die das Publikum besucht; wohl oder übel aber ist er an die Filme gebunden, die ihm vom Verleiher angeboten werden. Und schließlich besucht das *Publikum* die Filme, die ihm geboten werden.

Das Publikum würde gewiß nicht so regelmäßig billige Dutzendware besuchen, wenn nicht so viele wertlose Streifen gedreht und gespielt würden, und anderseits würden auch nicht so viele kitschige und anrühige Filme gedreht und gespielt, wenn sie das Publikum nicht besuchte. Wir befinden uns hier in einem «*circulus vitiosus*», in welchem Geschäftsinteressen und Kunstinteresse gegenüberstehen. Durch seine engere Fühlung mit dem Herstellungsvorgang des Films und seine größere Übersicht ist der Produzent in der Regel für künstlerische Bestrebungen zugänglicher als Verleiher und Theaterbesitzer. In Grenzfällen allerdings pflegen die Wirtschaftsinteressen, wie der Produzent sie sieht, die Oberhand zu gewinnen und Konzessionen zu erzwingen, die meistens Verschlechterung der Leistung bedeuten.

Wollen wir der ganzen Sachlage gerecht sein, müssen wir erst einen kleinen Einblick in die Finanzfrage der Filmherstellung bekommen.

61. Was kostet ein Film?

Die Höhe der Herstellungskosten eines Films und das prozentuale Verhältnis der einzelnen Posten untereinander ist verschieden je nach der Art des Films und nach dem Produktionsland. Ein *Pleinair*-Film mit vorwiegend Laien und Amateuren als Darsteller kostet weniger und braucht verhältnismäßig mehr Transporte als ein historischer Atelier-Großfilm mit Bauten, Kostümen und erstklassigen berühmten Berufsdarstellern. Ein Schwarz-Weiß-Film ist billiger als ein Farbfilm, viel billiger als ein Cinemascope- oder Cinerama-Film. Ein Land mit aus-

gebildetem Produktionsapparat (wie Amerika oder Deutschland) muß pro Film mehr Kapital amortisieren als ein mit einfachen Mitteln schaffendes Land (wie z. B. die Schweiz). Eine Co-Produktion (wenn mehrere Länder gemeinsam an der Herstellung eines Filmes mitwirken) kommt ungefähr auf das Doppelte einer Landesproduktion zu stehen. Schließlich sind mit der allgemeinen Teuerung des Lebens auch die Filmkosten wesentlich teurer geworden.

Durchschnittlich kostet heute ein normaler Spielfilm rund 1 000 000 s. Fr., d. h. bei einer Spieldauer von 1 Std. 40 Min. 10 000 s. Fr. pro Spielminute. In der Schweiz und in Österreich dürften die Herstellungskosten etwas billiger sein, in Deutschland sind sie eher größer (zwischen 700 000 bis 1,5 Mill. DM. für das Jahr 1952). Für Frankreich verfügen wir über genauere Angaben, die wir hier nach französischer Währung (100 ffrs. = ca. 1 s. Fr.) anführen:

Produktionsjahr:	1949	1950	1951	1952	1953	1954	1955	1956
Durchschnittliche Herstellungskosten (in Mill. ffrs.)	42,7	45,7	55,9	62,7	85,3	112	109	104

62. Ungewohnter Aufwand.

Oft auch, besonders in den letzten Jahren, werden diese Zahlen weit überschritten. Schon 1950 wurden in Hollywood Technicolor-Filme gedreht, die auf 7—8 Millionen Dollars zu stehen kamen. Es war damals eine «Verrücktheit», heute ist es «normal». Filme wie «Krieg und Frieden (von King Vidor, 1956), «Helen of Troy» (deutsch: «Die schöne Helena», von Robert Wise, 1956), «Si Paris nous était conté» (von Sacha Guitry, 1956) kosteten 20 und 30 Millionen s. Fr.

Den Höhepunkt erreichte Cecil B. de Mille mit seinem bereits erwähnten großaufgezogenen Film «Die zehn Gebote», eine Darstellung des Lebens Moses (Paramount 1957).

«Was ich für unseren Film *Die zehn Gebote* erhoffe», sagte de Mille anlässlich der Aufführung im Criterion-Theater in New York, «ist, daß alle, die ihn sehen, nicht nur gut unterhalten und von einem großen Schauspiel erfüllt, sondern durchdrungen vom Geiste der Wahrheit aus dem Theater kommen. Was ich ferner für diesen Film erhoffe, ist, daß er seinen Zuschauern ein besseres Verständnis der wahren Bedeutung jener gottgegebenen Lebenslehre vermittelt, der wir nacheifern sollten, und daß er dem Geiste des Menschen seine Beziehung zum göttlichen Geiste lebendig vor Augen führt³.»

³ Cecil B. de Mille: Einleitungsvortrag zum Film «Die zehn Gebote».

Wenn auch die edle Absicht und die untadelige Einstellung des Filmschöpfers volle Anerkennung verdienen, so dürften doch vom religiösen und vom filmischen Standpunkt aus gewisse Reserven angebracht sein. Die Kritik besorgte dies, am schärfsten die französische katholische Wochenschrift «Radio-Cinéma»⁴. Auch in unserem Lande sind Reaktionen von ähnlicher kritischer Schärfe laut geworden. So schreibt das katholische Pfarrblatt für Zürich und Umgebung unter dem Titel «Moses vom New-Sinai»:

«Die zehn Gebote ist kein religiöser Film, sondern ein Film über ein religiöses Thema. Die Hauptschwäche des Films, wenigstens für europäische Augen, besteht darin, daß er die Grenzen nicht zu kennen scheint, die der Darstellung des Religiös-Übernatürlichen natur-
notwendig gesetzt sind».

Hat man den Film gesehen, kommt man in der Tat kaum um die Feststellung herum: religiöses Erlebnis erzeugt der Film keines. Er ist eine durch den ungeheuren Aufwand imponierende und eher ermüdende Bibelrevue, ein kolossaler Augenschmaus, ein neues Glied in das «Hollywood-Barnum» des großen «Schau-Mannes», wie man Cecil B. de Mille und sein Filmwerk genannt hat. Hier möchten wir nur auf den finanziellen Aufwand aufmerksam machen. Der Film «Die zehn Gebote» kostete ca. 60 Mill. s. Fr.; «vielleicht sind es auch 20 oder 30 Millionen mehr, das ist ja gleich», erklärt de Mille kaltblütig; «es kommt nicht darauf an, was der Film kostet, sondern darauf, was er wert ist»⁶. Die Bilanz könnte man wie folgt zusammenfassen: 12 berühmte Stars; ein ganzer Stab Drehbuchautoren, Kostümzeichner und Filmarchitekten, die unter Aufsicht des Forschungsleiters Henry S. Noerlinger (eines in Los Angeles wohnenden Schweizlers), dem Filme eine bis ins Detail gehende Authentizität verleihen sollen; 30 000 Statisten (d. h. Personen, die ohne an der Handlung aktiv teilzunehmen, in einzelnen Szenen als Teil des lebenden Handlungshintergrundes figurieren), wozu ganze eingeborene Volksstämme gesamthaft gemietet wurden; 20 000 Soldaten; ein ganzes Kavallerie-Regiment, das vom General Nasser für ein volles Jahr gemietet wurde; 2 500 Kriegswagen; Tiere aller Art wurden verwendet; monumentale km-lange Bauten wurden errichtet; monatelang zogen tatsächlich Kameraleute und ihre Gefolgschaft durch die Wüste. Drei Jahre lang dauerte die Vorbereitungsarbeit, 68 Wochen das Drehen des Films, 3½ Stunden dessen Vorführung. Allein der Durchzug durchs Rote Meer, der bei der Projektion 5 Minuten dauert, verlangte mehr als ein Jahr Vorbereitung und und kostete etwa 10 Mill. s. Fr.

⁴ A.-M. Avril, OP.: Comment il ne faut pas lire la Bible. (Radio-Cinéma 1958, N° 420, p. 46).

⁵ Filmberater 1958, Nr. 4, S. 29.

⁶ Radio-Cinéma 1958, N° 420, p. 44.

Dieser Film von Cecil B. de Mille mag als Beispiel gelten für die neuere Tendenz der Filmherstellung. Denn schon wirkt ein solches Unternehmen ansteckend: der italienische Produzent de Laurentis hat sich kürzlich (Frühjahr 1958) der süd-amerikanischen Gesellschaft «Cineam» angeschlossen, um seinen nächsten Film «Simon Bolivar» zu drehen, mit einem Kostenvoranschlag von 55—60 Mill. s. Fr.

Hier wäre es vielleicht angebracht, Ernst Iros zu zitieren, der sagt:

«Die künstlerische Gestaltung hängt nicht grundsätzlich von der Höhe der Herstellungskosten ab. Ein relativ billiger Film kann wertvoller und erfolgreicher sein als ein teurer. Ein Produzent, der geeignete Sujets wählt und die Bedingungen für künstlerisch und organisatorisch einwandfreie Durchführung erfüllt, wird bestimmt ebenso große Erfolge haben wie der Produzent von sogenannten Superfilmen und größere als jener andere Produzent, der talmikünstlerische Filme mit riesenhaften Kosten herstellt⁷.»

63. Ungesunde Gagen. Bei den Herstellungskosten gibt es auch Posten, die je nach Mode und Nachfrage sehr stark wechseln. Um 1920 z. B., zur Zeit des Star-Systems in Hollywood, hätte sich ein berühmter Star kaum für weniger als eine Million Dollars pro Jahr verpflichtet; 1950 sind jährliche Honorare, die 100 000 Dollars übersteigen eine Seltenheit. Doch scheint dieser Mißbrauch wieder langsam einzureißen. So erhielt vor einigen Monaten Brigitte Bardot als Hauptdarstellerin im Filme «La femme et le pantin», von Christine Gouze-Réal, 35 Millionen ffrs⁸.

Wenn solche Gagen immerhin eine Ausnahme bedeuten, so sind dafür heute die Autorenrechte unvernünftig hoch gestiegen. Ein einziges Beispiel möge dies illustrieren. Im November 1957 lehnte Françoise Sagan eine Offerte der «Fox»-Gesellschaft von 20 000 Dollars zur Verfilmung ihres dritten Romans «Dans un mois, dans un an» ab. Warum denn? Offenbar war es ihr zu wenig. Otto Preminger zeigte sich großzügiger als er sich zwei Jahre zuvor für mehr als 100 Mill ffrs. das Recht zur Verfilmung von «Bonjour tristesse» erkaufte. Das ist ihr Kurs. 20 000 Dollars für ein 20jähriges Mädchen... ein Hohn!

Solche Mißbräuche gibt es immer von Zeit zu Zeit und man wird es wohl nie ganz verhüten können, daß der Film bisweilen als reines Spekulationsgeschäft betrachtet wird.

⁷ Ernst Iros: Wesen und Dramaturgie des Films. S. 167.

⁸ Paris-Match N° 470, 12 avril 1958.

Filmwirtschaft

64. Die Finanzierung. Aus dem bisher Gesagten geht hervor, daß die Kosten eines erfolgreichen, für den Weltmarkt bestimmten Spielfilms zwischen 700 000 und 60 Millionen Schweizerfranken liegen. Bei ganz bescheidenen Verhältnissen, wie in den meisten Euroländern, kommt ein Film rund auf eine Million zu stehen. Damit sind aber nur die fixen Herstellungskosten gemeint und, bis diese Kosten nur gedeckt sind, erfordern sie einen ausgedehnten Absatzmarkt, entweder in einem großen geschlossenen Wirtschaftsraum (U. S. A., U. R. S. S.) oder in einer Vielheit von Ländern (Export).

Die ganze Filmwirtschaft ist ein kompliziertes und unermessliches Gebiet, das wir gerne den Spezialisten überlassen. In dieser Abhandlung möge ein kurzer Überblick über den gesamten Finanzvorgang beim Filme genügen. Das gegenüberstehende Schema stellt diesen Vorgang bei einem Durchschnittsfall dar.

Es ist eine große Sorge für den Produzenten, das erforderliche Kapital zu beschaffen und es ist, zumal in einem kleinen Lande, nicht leicht, dieses Geld aufzubringen, besonders da das ausgegebene Kapital sich erst in verhältnismäßig langer Zeit verzinst und amortisiert. Daher ruht meistens die Filmerzeugung in den Händen der kapitalkräftigen Großunternehmer. Ihre rechtliche Form ist meistens die Erwerbsgesellschaft oder auch der Konzern (Zusammenschluß solcher Gesellschaften). Privatunternehmungen sind seltener.

Zur Bestreitung der Herstellungskosten gibt es mehrere Wege⁹:

1° Die **Eigenfinanzierung**, das heißt, der Produzent ist selbst im Besitze des nötigen Kapitals.

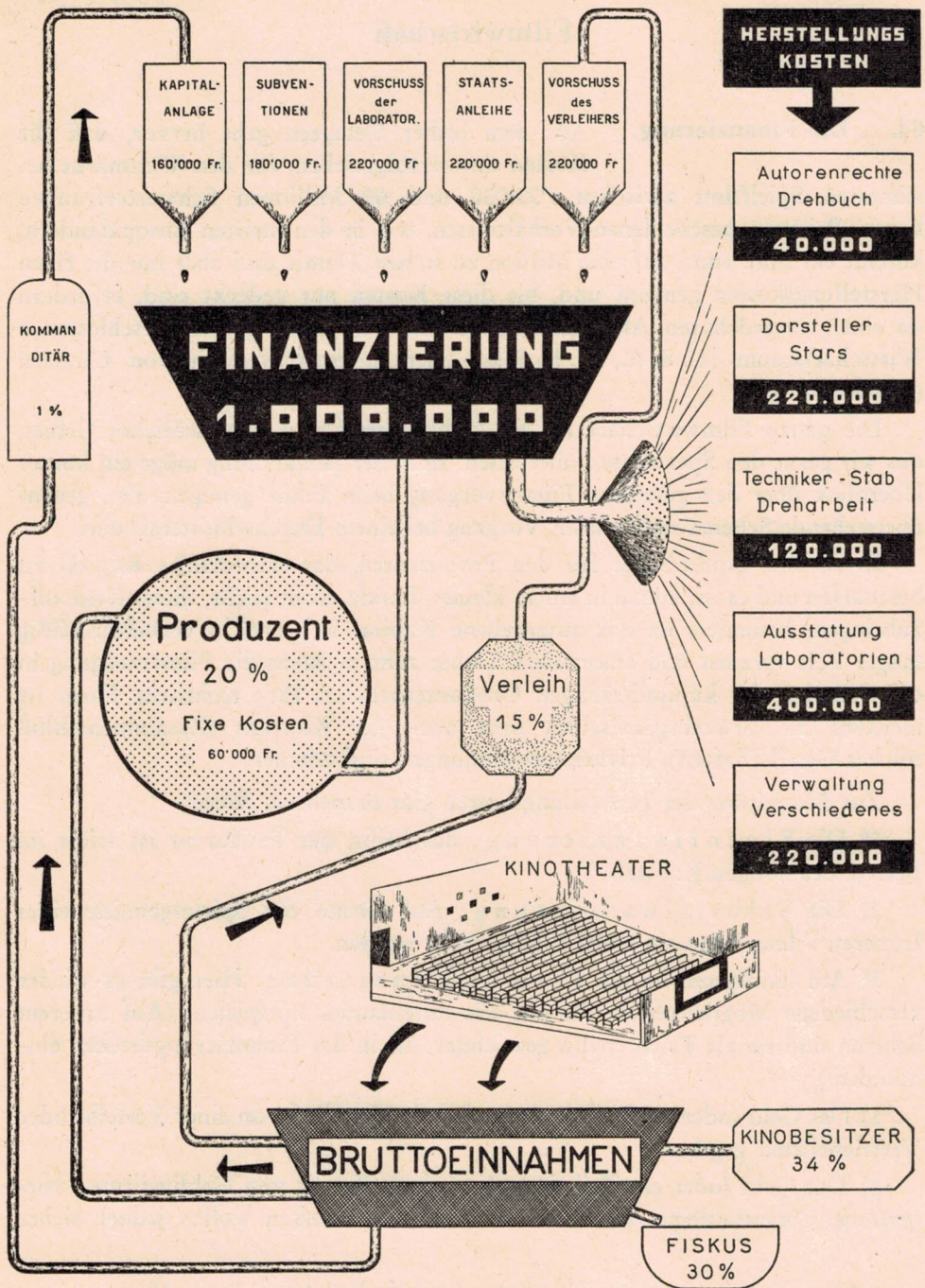
2° Die **Selbstfinanzierung**: Auf Grund der Spielergebnisse eines früheren Filmes kann ein neuer Film gedreht werden.

3° Am häufigsten ist die **Fremdfinanzierung**. Hier gibt es wieder verschiedene Möglichkeiten, die oft alle miteinander mitspielen. (Auf unserem Schema sind sie als Trichtersilos gezeichnet, die in das Finanzierungsbecken einmünden.)

a) Das Geld (oder ein Teil davon) wird als Vorschuß von einer Verleih- oder Vertriebsfirma gegeben.

b) Das Geld (oder ein Teil davon) wird als Kredit von Geldinstituten vorgestreckt (Staatsanleihe oder Bankenkredit). Die Banken wollen jedoch sicher

⁹ Alfons Plankensteiner: Der Film: Kunst, Geschäft, Verführung? S. 64—65.



gehen. Sie heben hohe Zinsen ein, da die Rentabilität eines Films immer ein hohes Risiko darstellt: die Aufnahme eines Films durch das in- und ausländische Publikum kann nämlich nie mit Sicherheit vorausgesehen werden. Außerdem behalten sich die Banken oder finanzierenden Wirtschaftsgruppen oft ein gewisses Einspruchsrecht bei der Produktion vor, und legen meist Wert darauf, den Verleih in die Hände zu bekommen.

c) Manchmal wird die Produktion eines Films durch eine öffentliche Körperschaft, resp. durch den Staat finanziert, um mit dem Film irgendein bestimmtes Ziel zu erreichen, z. B. die Steigerung des Fremdenverkehrs. (So ist z. B. in der Sowjetunion die ganze Filmwirtschaft seit 1919 verstaatlicht und in den Dienst der Parteiideologie gestellt.) Auch staatliche Subventionen werden mitunter für diesen oder jenen Film gewährt. In der Schweiz erhält die Stiftung Schweizer Filmwochenschau (Genf) eine Bundessubvention von 300 000 Fr. jährlich; sonst kennt die Schweiz keine staatliche Unterstützung der Filmproduktion.

d) Die Finanzierung durch privates Kapital ist ein sehr schwieriger Weg. Meist erhält man Geld zur Filmproduktion nur von Leuten (Kommanditäre genannt), die spekulieren wollen.

e) Es gibt noch eine Finanzierung durch ein Produktionskollektiv: Diese Art der Finanzierung kam unmittelbar nach dem Kriege öfters vor. Dabei schließen sich die Filmschaffenden selbst, also die Schauspieler, Techniker, vor allem aber die Laboratorien zusammen. Sie stellen ihre Leistungen vorläufig gratis zur Verfügung und warten mit ihren Lohnforderungen, bis der Film fertig ist und genügend Geld eingebracht hat.

Das so herbeigeschaffte Geld fließt in die Finanzbecken des Produzenten, aber schon ist eine Druckpumpe da, die den Zufluß weiter befördert.

65. Verteilung der Herstellungskosten Wollte man alle einzelnen Posten erwähnen, die bei den Herstellungskosten berücksichtigt werden, so müßte man wohl deren 80 bis 100 aufzählen. Man kann sie in 5 Hauptkategorien gruppieren.

1. Gruppe: Autorenrechte und Drehbuchgestalter, wobei meistens verschiedene Personen beteiligt sind: der *Autor*: der Urheber der literarischen Vorlage oder wenigstens der Filmidee; der *Dramaturg*: der literarische Mitarbeiter, der die gesamte textliche Arbeit für einen Film organisiert, die Beschaffung und Auswahl der Filmstoffe besorgt, die Herstellung und Umgestaltung des Textes bis zum Drehbuch überwacht und begutachtet oder z. T. selbst erledigt; der *Verfasser* (Filmschriftsteller), der die Idee des Autors oder die literarische Vorlage bearbeitet, um sie filmgerecht zu machen; der *Dialogist*: der Verfasser des

Dialogs bei in Arbeitsteilung verfaßten Drehbüchern; der *Szenarist* (Manuskriptverfasser), der die endgültige Fixierung des Drehbuches besorgt; schließlich der *Komponist*, der zum Filme die entsprechende Musik zu schaffen hat.

2. Gruppe: Darsteller-Gagen. Der Löwenanteil fällt hier den *Hauptdarstellern* (den *Stars*) zu, deren Namen im Filmgewerbe und im Publikum eine gewisse Qualität der Darstellung und einen bestimmten Typus zu gewährleisten scheint. Dagegen ist die Entlohnung der *Doubles* (Ersatzleute für die Stars), der *Komparsen* (Nebenrollen) und der *Statisten* oft recht bescheiden. Hierher gehören auch die Auslagen für die Ausführung der Musik.

3. Gruppe: Technikerstab und Dreharbeit. Der ganze Aufnahmestab steht unter der Leitung des *Produktionschefs* (oder dessen Vertreters, des Produktionsleiters). Zu seinem Personal gehören der Chefopérateur (oder 1. Kameramann) und dessen Gehilfen, der Chefdekorateur und die übrigen verschiedenen Architekten und Arbeiter, die Script-girls (Ateliersekretärin), der Beleuchter, der Tonmeister usw.

4. Gruppe: Zu diesem wichtigen Posten gehören die Ausstattungskosten aller Art (Bauten, Stuckarbeiten, Requisiten, Kostüme, Friseur, Transporte usw.); dann das teure Filmmaterial, die Apparatur und die Laboratorienarbeit (Entwicklung, Negativabzug); endlich der Schnitt, die Montage und alles sonstige bis zur Musterkopie.

5. Gruppe: Als wichtiger Posten bleibt noch die Direktion, Verwaltung und Regie mit all den verschiedenen Auslagen an Versicherungen, Steuern, Zinsen und verschiedenen Spesen.

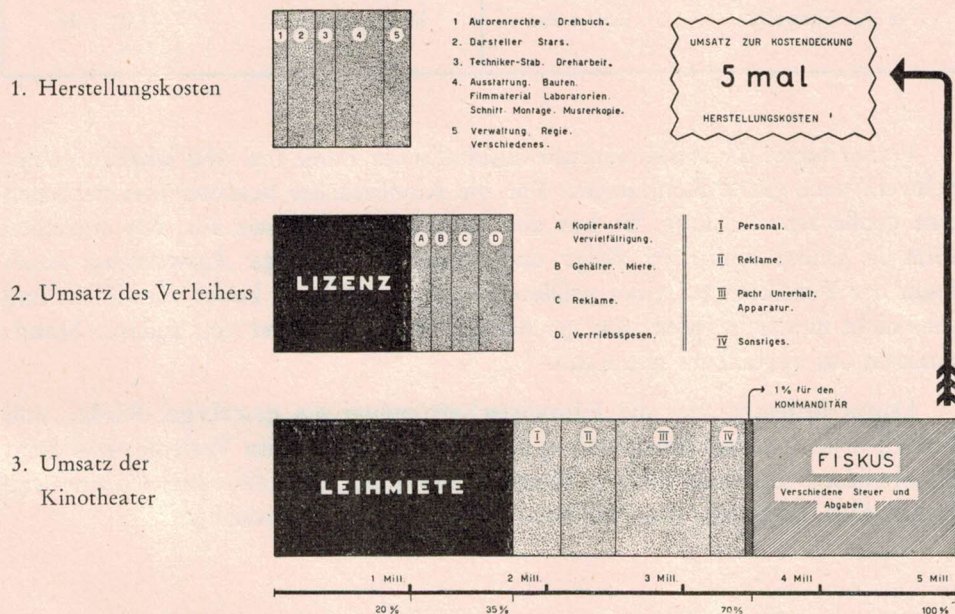
66. Verleih und Vertrieb. Mit den Herstellungskosten ist die Finanzfrage des Films bei weitem nicht erschöpft. Um diese Kosten zu decken, muß der Film auf den Markt gebracht werden. Der Weg geht über den Verleih.

Der Verleih ist ein reines Handelsgeschäft. Er kauft sich von den Produzenten die Filme, in der Form von Lieferungs- oder Vorführungskopien, die nach der besten Musterkopie vervielfältigt wurden. Er kauft ebenfalls Lizenzen (Länderlizenzen für den Export), organisiert die Werbung und verpachtet die Kopien durch seinen Verteilungsapparat an die Kinos, die für die verliehenen Filme eine Leihmiete zahlen.

Der Kinobetrieb bezieht die Filme vom Verleiher, in der Regel gegen prozentuale Beteiligung des letzteren an seinen Einnahmen in der Höhe von ca. 20—35 %, wobei vielfach vor Inanspruchnahme des Films eine Garantiesumme zu hinterlegen ist. Da jedoch die Abgaben, die das Kino zu entrichten hat, schwanken, wird oft (so auch in der Schweiz) ein anderes Verfahren vorgezogen. Die

Kinos werden nach bestimmten Gesichtspunkten eingestuft. Je nach Besucherzahl und nach Einstufung des Kinos muß mehr oder weniger bezahlt werden. Bei der Nettoprozentabrechnung erhält dann der Verleiher einen bestimmten Prozentsatz vom Reinertrag.

Die ganze Verleih- und Vertriebsorganisation vermehrt die Kosten des Filmes ungemein. Das folgende Schema soll dies veranschaulichen.



In dieser Organisation ist der Filmtheaterbesitzer weitgehend abhängiger Partner ohne eigene Marktfunktion. Mit den hohen Abgaben, die er einerseits an den Verleiher für die Leihmiete, andererseits an den Fiskus (Staat) für allerlei Steuern und Taxen zu entrichten hat, muß der Kinobesitzer schauen, wie er seine eigenen Unkosten für Personal, Reklame, Pacht, Unterhalt des Kinos, Apparatur und sonstiges decken kann.

Und so kommt es zu dem Endresultat, daß, nur damit die Gesamtkosten eines Films gedeckt werden, der Umsatz der Filmtheater das Fünffache von den Herstellungskosten erreichen muß.

67. Die Einnahmen. Das Geld zur Deckung der Gesamtkosten und wohl auch den darüber hinaus stets erhofften Reingewinn herbeizuschaffen, obliegt den Kinobesitzern. Sie hauptsächlich müssen schauen, wie sie die erforderlichen Millionen herzaubern, und dies einzig aus dem Publikum, das ein paar Fränklein für seine Eintrittskarte bezahlt.

Eintrittspreis: Eine Kinokarte kostet durchschnittlich:			
in Amerika:	4.50 s. Fr.	in Deutschland:	2.— s. Fr.
in England:	3.50 s. Fr.	in Frankreich:	1.50 s. Fr.
in Italien:	3.20 s. Fr.	(Paris):	3.50 s. Fr.
in der Schweiz:	2.50 s. Fr.	in Österreich:	1.20 s. Fr.

Ferner bietet die starke Einfuhr ausländischer Filme (ca. 450 jährlich in der Schweiz) eine große Konkurrenz. Für die Kinobesucher bedeutet dies natürlich eine große Abwechslung. Es hat aber eine kurze Spielzeit für den einzelnen Film in jedem Kino zur Folge und damit eine geringe Auswertung. Auch kann das Publikum bei einer größeren Zahl von Filmen besser auswählen und geht nicht immer in jeden, was geschäftlich nachteilig, aber von anderen Standpunkten aus vorteilhaft sein kann.

Damit bedeutet aber die Filmwirtschaft immer ein gewaltiges Risiko, und deswegen heißt es auf allen Stufen, beim Produzenten, beim Verleiher und beim Kinobesitzer, alle erdenklichen Mittel anzuwenden, sich einerseits Garantie zu verschaffen, andererseits das Publikum zum Filmbesuch anzulocken.

68. Sicherstellung des Produzenten: das Blindbuchen

Da in einem einzigen Normalfilm Millionen auf dem Spiele stehen, müssen sich die Filmschaffenden von Anfang an durch eine Reihe von Garantien sichern. Das Fiasko eines einzigen Films kann nämlich, besonders bei kleinen, unabhängigen Produktionsfirmen den Zusammenbruch des ganzen Unternehmens verursachen. Bei größeren Produktionsgesellschaften ist das Übel noch ärger. Selbst die beste Firma wird neben dem einen oder anderen guten, «unübertrefflichen» (sic!) Film eine Reihe von weniger bedeutsamen Werken und sogar einige ausgesprochene Versager und Nieten herstellen. Außerdem wird jede Gesellschaft ein paar Filme in Vorbereitung oder in Arbeit haben, deren Wert man erst erkennen wird, wenn sie einmal fertig sind.

Das alles muß gegen jedes mögliche Risiko gesichert werden. Also sichert sich der Produzent über den Verleiher, der ja Filme haben muß, und zwar eine bestimmte Anzahl pro Jahr, wenn er nicht in seinen allgemeinen Unkosten

ertrinken will. Denn diese allgemeinen Unkosten bleiben sich so gut wie gleich, ob er sechs oder zwölf Filme jährlich übernimmt. Deshalb sagt der Produzent zum Verleiher etwa so: Ich gebe Ihnen diese beiden Filme, die Sie haben möchten, nur unter der Bedingung, daß Sie jene fünf andern mitübernehmen und auch noch jene beiden, die ich im Laufe dieses Jahres voraussichtlich mit diesem oder jenem Star produzieren werde. Oder der Produzent sagt ganz einfach: Sie übernehmen meine ganze Produktion¹⁰.

So kommt es, daß die Verleiher so oder anders an einen Produzenten vertraglich gebunden sind und somit mehr oder weniger dem Zwang des sogenannten **Blindbuchens** unterworfen sind.

Das **Blindbuchen** ist eine geschäftliche Praxis im Verleih, die darin besteht, Verträge über Filme nur auf Grund einiger wichtiger Angaben (Inhalt, Regisseur, Darsteller usw.), bevor sie gedreht sind und man sie sehen kann (*blind*), abzuschließen. Das **Blindbuchen** entspringt dem Bestreben des Produzenten, sich beim Verleiher, und des Verleihers beim Kinobesitzer, den Absatz seiner Filme zu sichern, oft verbunden mit einer finanziellen Beteiligung in Form einer Garantiesumme. Das **Blindbuchen** bedeutet immer ein gewisses Risiko und ist darum in gewissen Ländern (z. B. Deutschland) gesetzlich — allerdings ohne durchgreifenden Erfolg — verboten¹¹.

69. Sicherstellung des Verleihers: Mit dem **Blindbuchen** ist der Hersteller mehr oder weniger gesichert, aber das Problem selbst nur auf eine andere Ebene verschoben. Wie sich der Produzent am Verleiher schadlos hält, hält sich dieser seinerseits am Kinobesitzer schadlos. Und das Spiel wiederholt sich. Genau wie der Verleiher dem Zwang des Produzenten nachgeben muß, muß sich der Kinobesitzer dem Zwang des Verleihers fügen. Will er diesen oder jenen Film spielen, muß er gleich noch ein Dutzend andere oder sogar die ganze Serie des Verleihers übernehmen. Das ist das sogenannte **Blockbuchen**.

Das **Blockbuchen** ist eine geschäftliche Praxis im Filmverleih. Es besteht darin, daß der Verleiher dem Kinobesitzer einen Erfolgsfilm nur unter der Bedingung verleiht, daß zugleich eine bestimmte Anzahl von anderen, weniger begehrten Filmen (*en bloc*) vertraglich mitübernommen wird. Das **Blockbuchen** gibt dem Verleiher die Möglichkeit, Filme «zweiter Garnitur» leichter auszuwerten, drückt aber bedenklich auf die Qualität der Programme. In gewissen Ländern (z. B. Deutschland) ist das **Blockbuchen** gesetzlich verboten, wobei die Praxis das Gesetz zu umgehen weiß¹².

Das **Blockbuchen** ist eine geschäftliche Praxis im Filmverleih. Es besteht darin, daß der Verleiher dem Kinobesitzer einen Erfolgsfilm nur unter der Bedingung verleiht, daß zugleich eine bestimmte Anzahl von anderen, weniger begehrten Filmen (*en bloc*) vertraglich mitübernommen wird. Das **Blockbuchen** gibt dem Verleiher die Möglichkeit, Filme «zweiter Garnitur» leichter auszuwerten, drückt aber bedenklich auf die Qualität der Programme. In gewissen Ländern (z. B. Deutschland) ist das **Blockbuchen** gesetzlich verboten, wobei die Praxis das Gesetz zu umgehen weiß¹².

¹⁰ L. Lunders, O.P.: Der Film und die christliche Lebensauffassung. — «Der Filmberater», 1946, S. 12.

¹¹ Charles Reinert: Kleines Filmlexikon.

¹² Charles Reinert: Kleines Filmlexikon.

ders O. P. aus dem Internationalen Filmbüro in Brüssel, «sind im allgemeinen die Kinobesitzer durchaus brave Leute.» Es gibt natürlich auch Kinodirektoren genau wie gewisse Produzenten und Verleiher, die sich gerne skandalöser Filme bedienen, um das Publikum anzulocken. «Aber», sagt P. Lunders weiter, «der Großteil dieser Leute ist durchaus ehrenhaft und sucht wie alle Welt sein Leben zu verdienen; sie bedauern meist selbst die Filme, die sie ihrem Publikum vorzusetzen gezwungen sind. Aber das liegt nun einmal am System¹⁴.»

Damit soll nicht gesagt werden, daß ein Kinobesitzer, der moralisch schlechte Filme spielt, ohne weiteres schuldfrei sei. Er begeht nämlich eine sog. fremde Sünde, d. h. er macht sich mitschuldig an der bösen Saat, die aus dem Besuch dieser Werke in den Seelen erwächst. Es ist hier nicht der Ort, den Grad der Schuld oder die Wichtigkeit der Gründe, die eine entfernte Mitwirkung erlauben können, abzumessen. Es sei nur bemerkt, daß es auch Kinobesitzer gibt, die Charakter genug haben, lieber namhafte Opfer auf sich zu nehmen (z. B. für einen Film die Garantiesumme zu bezahlen, ohne ihn zu spielen), als ein Werk aufzuführen, von dem sie überzeugt sind, daß es die Besucher, vor allem Jugendliche, seelisch offensichtlich vergiftet. Diese verantwortungsvollen Männer verdienen aufrichtig Anerkennung und Dank und, soweit nur möglich, Hilfe und Unterstützung.

Das bestehende Verleihsystem verpflichtet uns aber, zweimal zu überlegen, bevor wir einen Kinobesitzer wegen einer schlechten Vorstellung verurteilen. Vor allem können die Kinobesitzer in ländlichen Gegenden es sich nicht leisten, auf die Dauer Filme aufzuführen, die nicht oder nur sehr schlecht besucht werden. Es geht hier um die eigene und um die Existenz ihrer Familie. Ein Kinotheater muß sich, soll es wirtschaftlich geführt werden, nach den geschäftlichen Regeln des Angebotes und der Nachfrage richten. Es muß somit das gezeigt werden, was besucht wird, d. h. was gefällt und was das Publikum verlangt, so überlegt der Kinobesitzer.

Es wird ja Filme geben, die jeder ehrbare Kinobesitzer vom moralischen Standpunkt aus ablehnen wird. Es wäre aber gewiß falsch, anzunehmen, daß es möglich ist, filmkünstlerisch zwar hochstehende, aber sehr schwere, geistig anspruchsvolle, problematische und tiefe Werke, d. h. Filme, deren Verständnis hohe Ansprüche und ein angestrenktes Denken erfordern, Millionen von Menschen schmackhaft zu machen. Der Großteil des Publikums sucht im Kinotheater bloß leichte Unterhaltung und Entspannung. Ebensogut wie ein Ibsen-Drama nur von einer relativ dünnen, geistig hochstehenden Elite geschätzt und besucht wird, werden gewisse Filmkunstwerke, so wertvoll sie auch sein mögen,

¹⁴ L. Lunders, O. P.: Der Film und die christliche Lebensauffassung. — «Der Filmberater», 1946, S. 13.

nur einen Bruchteil der Kinobesucher anlocken. So gehören hierzulande die künstlerisch bescheidenen Schweizer Filme oder die meisten sehr mittelmäßigen deutschen und österreichischen Heimat- oder Operettenfilme zu den sichersten Kassenreißern. Ein Kinotheater, das zwar künstlerisch bescheidene und geistig eher unproblematische Filme spielt, ist aber deswegen noch nicht überflüssig geworden, wenn es dafür seine Besucher auf anständige und saubere Weise unterhält.

Auf der andern Seite wäre es ebenso irrig, am guten Geschmack der Massen völlig zu verzweifeln und ihn allzutief einzuschätzen, als ob diese Masse ausschließlich der völlig wertlosen, kitschigen und anrühigen Dutzendware Gefolgschaft zu leisten fähig wäre.

Geschmack des Publikums

72. Der «angebliche» Publikumsgeschmack. Die Kreise, für die das Filmwesen ein Geschäft ist, kennen die Macht des Publikums nur zu gut. An der Masse der Kinobesucher liegt es ja, einem Film zum durchschlagenden Erfolg zu verhelfen, oder ihn zu einem Fiasko werden zu lassen. Darum halten sich die großen Produktionsgesellschaften eigene Spezialisten für Publikumsgeschmack, die sorgfältig die Reaktionen der Theaterbesucher registrieren und daraus ihre Schlüsse ziehen.

Geht man nun den Wünschen des Publikums nach, so konstatiert man betroffen, wie furchtbar hilflos, wie haltlos es gute wie schlechte Filme unterschiedslos, ohne jede Kritik einfach «schluckt». Mit Bedauern muß man ebenfalls wahrnehmen, wie wenig es an sich braucht, um einen Streifen der großen Masse schmackhaft zu machen. Einige Mätzchen, ein paar Anzüglichkeiten, ein wenig zuckersüße, abgestandene Sentimentalität, ein rührendes *happy end* genügen schon, den banalsten Film zu einem «Reißer» zu machen.

Verleiher und Produzenten, die einzig auf ihren Geldbeutel schauen, meinen in dieser leichtsinnigen Einstellung der Massen den «wahren» Geschmack des Publikums zu erkennen. Sie beuten diese Richtung aus, fügen hinzu und übertreiben bis zur Anrühigkeit in der Hoffnung auf größeren Kassaaufschlag. Und so kommt es zum traurigen Ergebnis der heutigen Filmproduktion. Kaum ein Drittel der Filme ist künstlerisch, und ein noch geringerer Prozentsatz künstlerisch und moralisch wertvoll.

An diesem Zustand ist gewiß das Publikum schuld, das so leichtsinnig solch kitschige Filme besucht. Es wurde auch stets von seiten der Kirche an seine Verantwortung erinnert.

«Die Zuschauer, die jedesmal durch den Kauf ihrer Eintrittskarte wie mit einem Stimmzettel einen wertvollen oder schlechten Film wählen, tragen eine Gewissensverantwortung», sagt Pius XII. «Aber nicht allein die Zuschauer. Größer noch ist die Gewissensverantwortung der Leiter von Filmtheatern und Filmvertriebsstellen.

Unsere Aufforderungen an die Filmtheaterleiter möchten wir auch an die Filmverleiher richten. Bei der Produktion von Filmen leisten sie häufig finanzielle Hilfe und haben dadurch größeren Einfluß. Um so schwerer sind sie verpflichtet, auf einwandfreie Filme zu drängen. Der Filmverleih ist nämlich durchaus nicht lediglich eine technische Funktion, denn der Film — Wir sagten es schon öfter — ist nicht nur eine Ware, sondern weit mehr: er ist geistige Kost, sowie Schule seelischer und sittlicher Bildung des Volkes. Darum hat der Filmverleih und Filmvertrieb in gleicher Weise Anteil an Verantwortung und Verdienst, je nachdem es sich um Filme mit guten oder schlechten Wirkungen handelt¹⁵.»

73. Der «wahre» Publikumsgeschmack.

Exakt durchgeführte Rundfragen über Dutzende von Filmen bei allen Besucherschichten ergeben die Tatsache, daß künstlerisch wertvolle Filme fast immer auch geschäftliche Erfolge waren. Eine Statistik, welche «Le Film Français» über die Bruttoeinnahmen der Filme, die für das Spieljahr 1952/53 aufgeführt wurden, vorlegt, gibt indirekt über den Geschmack des Publikums Aufschluß. In Betracht kommen Filme, die in Paris und 7 andern «Schlüssel»-Städten (Bordeaux, Lille, Lyon, Marseille, Nancy, Strassbourg und Toulouse), die 35-Millionengrenze an Einnahmen überschritten haben. (Die Höchsteinnahme, «Don Camillo und Peppone», beträgt 228 659 000 ffrrs.) Von den 71 angeführten Filmen sind nur ein verschwindender Bruchteil künstlerisch und moralisch tiefstehende Filme. Die überwältigende Zahl derselben sind, wenn nicht Meisterwerke, so doch immerhin Filme, die durch irgendeine Eigenschaft über der Linie der Mittelmäßigkeit liegen. Unter den 20 ersten Filmen befinden sich drei formale Meisterwerke, sonst alles überdurchschnittliche Filme und nur eine, allerdings monumentale Niete: «Un caprice de Caroline Chérie» (deutsch: «Caroline Chérie's Entführung», wovon in der Schweiz eine moralisch abgeänderte Fassung gezeigt wurde).

Und aus der letzten Zeit beweisen Untersuchungen des Gallup-Instituts¹⁶, daß nur Filme von Wert wirkliche Erfolge haben. Das Publikum, sagt Gallup, liebe keineswegs das Gewöhnliche, der «Publikumsgeschmack», der zu so vielen schlechten Filmen angeblich Veranlassung gegeben habe, sei eine einzige Täuschung. In dieser Angelegenheit ist die Anklage Henri Agel's besonders scharf:

¹⁵ Pius XII.: «Miranda prorsus».

¹⁶ Gallup-Institut: Bezeichnung für das von George Gallup 1935 gegründete *American Institute of Public Opinion*. Es erforscht durch Probeerhebungen (straws polls) die Einstellung der öffentlichen Meinung zu aktuellen politischen, sozialen und wirtschaftlichen Problemen.

«Dieses Filmwesen (es handelt sich hier um die Filmindustrie und nicht um die Filmkunst), welches die dunkelsten und verdächtigsten Bedürfnisse nährt, das Bedürfnis nach Romantik, die Sucht nach Opium, diese Neigung, das Gemüt zu ersticken, dieses dunkle und anrühige Kinowesen ist durch eine allzu große Zahl von Produzenten und Verleihern gefördert worden. Sie haben erkannt, daß in der Masse alle diese Tendenzen zur Vergötterung herrschen, und sie haben sie in zynischer Art geschürt und sie durch die Reklame und durch die Filme ausgebeutet. Die Menge hätte vielleicht keinen so schlechten Geschmack, wenn sie nicht durch diese Gangster des Films mißhandelt, ausgenutzt und verblödet worden wäre¹⁷.»

Die Rechnung ist falsch, die da lautet: das Publikum versteht nichts und sein Geschmack ist unzuverlässig. Auch Papst Pius XII. verurteilt das Publikum nicht:

«Die Mehrheit der Filmbesucher ist im Grunde ihres Geistes gut und gesund. Sie verlangt vom Film nichts anderes als den Widerschein des Wahren, Guten und Schönen, kurz: einen Strahl von Gott¹⁸.»

Wenn auch oft Unzulängliches und Schlechtes Erfolg hat, so ist es meist Unkenntnis und Unverständnis, Unfolgerichtigkeit, Neugierde, Leichtsinn und Schwäche von seiten des Publikums, das sich nicht oder *noch* nicht zu wehren weiß, dafür aber geglückte, niederträchtige Spekulation verschiedenster Art von seiten der Filmschaffenden. Wo aber bleibt der Mensch in diesem «Tanz ums goldene Kalb»? Und wollen die Filmleute auf die Mahnworte der Päpste nicht hören, so mögen sie wenigstens die Worte des großen Erfinders Thomas Alva Edison beherzigen. Anlässlich eines Banketts der «Motion Picture Producers and Exhibitors» befragt, ob er glaube, der Film erfülle noch die ihm eigenen und zustehenden hohen Aufgaben, um die seine besten Pioniere kämpften, schrieb Edison folgende treffende Worte nieder:

«Ich glaube, daß Sie das mächtigste Instrument in der Hand haben, das es — im Guten und Bösen — für die Beeinflussung der Menschen gibt. Was immer ich für die Entwicklung dieses Instrumentes tun konnte, war ausschließlich technische Arbeit. Die bei weitem wichtigere Entwicklung des Films als Kunstwerk liegt in Ihrer Hand. Vergessen Sie nie, daß Sie Diener des Publikums sind, und lassen Sie sich nie durch die Sucht nach Geld oder Macht davon abbringen, dem Publikum das Beste zu geben, dessen Sie fähig sind. Es kommt nicht auf die Quantität des Geldes an, vielmehr ist es einzig und allein der innere Wert der Leistung, durch die man Glück stiften kann¹⁹!»

Ist aber das Volk und gewiß auch der Großteil der Jugend «im Grunde gut und gesund», so scheint die Kluft zwischen dem, was ist und dem, was sein sollte und könnte umso größer, umso bedenklicher zu sein, wenn man betrachtet, wie gemein das Volk angelockt und was tatsächlich an Filmen geboten wird.

¹⁷ Henri Agel: L'éducateur chrétien en face du cinéma. Revue «Éducateurs», numéro spécial, juillet 1951.

¹⁸ Pius XII.: Ansprache über den «idealen Film» (1955).

¹⁹ Zitiert bei Friedrich v. Zglinicki: Der Weg des Films. — Rembrandt-Verlag, Berlin 1956, S. 640.

Mittel, um das Publikum anzulocken

Von den Mitteln, die hauptsächlich dahin zielen, das Publikum zum Film-besuch einzuladen, werden hier die drei wichtigsten besprochen: das Starwesen, eine Erfindung der zwanziger Jahre, die bei weitem nicht ausgestorben ist; die Kinoreklame mit all den verschiedenen Werbemitteln; die Filmfestivals und Filmpreise, die heute in hohem Ansehen stehen.

74. Starwesen und Starunwesen. Sigmund Freud hatte vor Jahren in seiner Abhandlung «Der Dichter und das Phantasieren» gut herausgearbeitet, welche Art von Literatur dazu verlockt, zu Tagträumen verarbeitet zu werden. Es sind jene Machwerke, die auf eine *Heldenrolle* zentriert sind, in die man also mit Hilfe von Wunschträumen leicht einsteigen kann. Es sind demgemäß im Filmbereich jene Filme, die auf eine alles beherrschende *Starrrolle* abgestellt sind.

Der praktische Sinn des Amerikaners erkannte dies gleich und er brauchte nicht Jahrzehnte, um herauszufinden, wo man den Hebel ansetzen müsse, um das Publikum für die flimmernde Leinwand zu begeistern. Hollywood schuf den *Filmstar* und baute ein verblüffendes *Starsystem* aus, das zur verführerischen Lockspeise für tausend und abertausend Glücksjäger wurde, die sich vom Filme magisch angezogen fühlten, wie die Nachtfalter vom Licht. Legionen hoffnungsvoller Anfänger strömten nach Hollywood²⁰.

Da jedoch nur wenige Kandidaten die Prüfung auf Filmeignung bestehen, verfallen die meisten dieser jungen Leute dem Elend und bilden das riesige Arsenal des Schauspielers-Proletariats im «Sammelbecken der Gestrandeten», im «Wartzimmer des Elends», wie Hollywood genannt wurde. (Von 30 000 Zugereisten im Jahre 1925 z. B. konnte die Filmindustrie täglich nur rund 500 beschäftigen.)

Wer aber das «große Glück» hat, engagiert zu werden, muß auch meistens dem Moloch Film Tribut zahlen. «Wer vom Film nascht, stirbt daran...», heißt ein Sprichwort, das unter den Filmdarstellern umgeht.

Jeder bedeutsame Schauspieler, jede Darstellerin muß es sich gefallen lassen, genau nach geschäftlichen Rücksichten eingeschätzt und in den verschiedenen Filmen verwendet, «ausgebeutet» zu werden. So wie auf der Börse die Wertpapiere eingeschätzt werden, so auch die großen und kleinen «Sterne» in der Filmproduktion.

²⁰ Arnold Höllriegel: Hollywood-Bilderbuch.

Der Regisseur muß einfach zügige Namen vorbringen können. Wir haben ein typisches Beispiel in dem schon älteren Schweizerfilm «Swiss Tour» von Leopold Lindtberg (1949), nach der gleichnamigen Novelle von Richard Schweizer. «Swiss Tour» nennt als Hauptdarsteller den Amerikaner Cornel Wilde und die Französin Josette Day. Zwei unbekanntere Leute hätten vielleicht bedeutend besser gespielt und hätten dem Stoff bestimmt besser entsprochen. Aber das Publikum will Namen. So erschließt man sich den französischen Markt durch Josette Day, den amerikanischen durch Cornel Wilde. Da ist weiter kein Unrecht dabei. Das Beispiel ist nur überaus bezeichnend für die allgemeine Situation.

75. Die künstlerische Sünde des Starwesens.

Dieser Namenkult führte zu der verhängnisvollen Typisierung der Filmdarsteller, die heute noch in den Durchschnittsfilmen ein Hindernis für die Hebung des allgemeinen Filmniveaus bedeutet und die Ernst Iros «die künstlerische Sünde des Starwesens» genannt hat²¹. Jeder «Star» ist im Bewußtsein und in der Vorstellung des Publikums auf einen bestimmten Charaktertypus festgelegt. Alles an ihm, jede Bewegung, jeder Augenaufschlag, ist typisch und fast vorausbestimmbar. Das allgemeine Interesse wird von seiner privaten Persönlichkeit, manchmal auch von *einer* seiner «Rollen» absorbiert. In jeder neuen Rolle ist er, mag er einen Generaldirektor oder einen Stallknecht, mag sie eine Prinzessin oder eine Stenotypistin darstellen, dasselbe: der Star X. Er oder sie hat gar nicht die Möglichkeit, manchmal auch nicht die Fähigkeit, sich der privaten Hülle zu entledigen und sich nach einer Richtung zu entwickeln, auf die er oder sie nicht durch frühere Filme festgelegt ist und die nicht der «Erwartung des Publikums» entspricht. Er oder sie ist abgestempelt zu einer stehenden Figur für die Welt des Kinos. So wird z. B. als Spaß gesagt, der berühmte Filmkomiker Fernandel, (der übrigens auch ein großer Tragiker ist!), dürfe überhaupt nicht mehr an einer Beerdigung teilnehmen, auch nicht im Privatleben und wenn's ihm ernst ist: denn ist er innerlich bewegt und unterdrückt seine Tränen, so meinen die Umstehenden gewisse Grimassen seiner Filme zu sehen und lachen laut auf! Wie überhaupt eine «Rolle» auf ihren Darsteller abfärben kann, geht aus einem Artikel von Roger Ravon hervor, der beschreibt, wie die öfters verfilmte Gestalt Napoleons konstant auf das Privatleben ihrer Darsteller nachwirkte, sogar bis zum Wahnsinn und zur Irrenanstalt²².

²¹ Ernst Iros: Wesen und Dramaturgie des Films. S. 100.

²² Roger Ravon: «Nous, Napoléon...». Figaro littéraire, 1. 6. 1957.

Es wurde bereits gesagt, welche unsinnigen Gagen jeweils ausgegeben werden, um sich die Mitwirkung solcher Schauspieler und damit den Kassenerfolg des Films zu sichern (cf.: Nr. 62). Sie werden manchmal als «Attraktionen» in ein Geschehen eingereiht, mit dem ihr Auftreten wenig oder gar nichts zu tun hat. Und wird schon eine meist reichliche Gage bezahlt, so muß die Rolle auch breit ausgewalzt werden, damit die Sache rentiere. So kommt es zuweilen vor, daß Hunderte von Bildmetern mit Kalauern oder Schlagerkitsch und sinnesreizenden Tänzen ausgefüllt werden. Dabei ist vielfach von Kunst keine Rede mehr. Dies tut aber nichts zur Sache, wenn nur die Kasse gefüllt wird.

76. Der Starkult. Es gab eine Zeit, wo in jedem Zigarettenspäcklein die Foto einer Filmdiva zu finden war; solche Fotos finden sich heute in den Zuckertüten, die sich die Schulkinder für zwei Batzen kaufen! Die Stars werden zu Reklamezwecken verwendet: Gina Lollobrigida braucht diese Zahnpasta, Sophia Loren jene; die eine salbt sich das Gesicht mit einer «Special Day Cream», die andere zieht eine «Special Night Cream» vor usw. Es gibt keine große Illustrierte, die nicht diesen Star oder jene Starlet mit Foto und eigenhändiger Widmung darstellt; keine Filmzeitschrift, die nicht einen Eheskandal oder eine Hochzeit aus dem Filmmilieu mit sensationellen Schlagzeilen und Bildern aufbauscht. Es gibt keinen Kiosk, dessen Aushängbrett nicht einer bunten Revue von Filmgöttern und -göttinnen ähnelte, als wäre man in die Zeit des heidnischen Olymp zurückgekehrt.

Allerdings war der Starkult noch größer zur Zeit des Stummfilms, als die Wirkung der Stars durch keine Sprachgrenzen beeinträchtigt war. Von der Stärke der Gefühle, welche die berühmtesten Filmkünstler auf ihr Publikum auszuüben verstanden, legt lebendiges Zeugnis eine Ausstellung von Liebesbriefen und Andenken ab, die im Januar 1939 von Peter Schlemihl in Hollywood veranstaltet wurde²³. Machte damals ein Filmstar eine Reise ins Ausland, dann war der Rummel der Massen unbeschreiblich: es gab Tote und Verletzte.

Jedermann war sich stets darüber klar, daß der gesamte Filmstar-Zauber eine reine Reklameangelegenheit ist. Die Filmzentren aus aller Welt überschwemmen die Menschheit mit Fotos und Communiqués, echten und fingierten Interviews, von denen die Stars selber kaum etwas zu sehen oder zu hören bekommen. Und obwohl jedermann die Hintergründe kennt und ahnt, verfallen fast alle der suggestiven Macht dieser Propaganda um den Star.

²³ Georges-Michel Bovay: Cinéma: Un œil ouvert sur le monde. — Guilde du Livre. Lausanne 1952. S. 39.

Audrey Hepburn oder Fernandel würden heute in Zürich, Bern oder Basel kaum von einer in Raserei geratenen Menschenmasse gefeiert werden. Es würden sich zwar viele Neugierige einfinden, aber man brauchte kein Polizeiaufgebot, um die Menge in Schach zu halten. Das gehört der Vergangenheit an. Es gehört aber nicht zur Vergangenheit, daß jeder noch so schlechte Film mit Audrey Hepburn oder Fernandel die Besuchermassen mit magischer Gewalt ins Kino zieht. Der Name allein genügt, um den Erfolg zu garantieren.

77. Kinoreklame. Der Starkult ist eng mit der Kinoreklame verbunden.

Die Produktions- und Verleihfirmen müssen nämlich dafür sorgen, daß ihre Ware Absatz findet. Dazu benützen sie eben die Filmstars. Mit dem Einsatz ungeheurer Mittel für Plakate und Standfotos, d. h. jene Fotos, die am Eingang der Kinos ausgehängt werden, wird Aus- und Ansehen der Filmstars popularisiert, es wird für sie Sympathie geweckt. Mit größter Sorgfalt werden selbstverständlich jene Bilder ausgewählt, die das Publikum anlocken, und da es für Männer eine stärkere Kost als für Kinder braucht, werden nicht selten in der breiten Öffentlichkeit Plakate und Fotos ausgestellt, an denen anständige Menschen mit Recht Anstoß nehmen. Dort, wo die Bilder nicht genügen, kommen Zeitungsinserate und Filmmagazine zu Hilfe, und über das Ganze wird noch ein recht kräftiger Filmtitel gesetzt, auf welchen das Publikum hereinfällt.

Gewiß ist die Kinoreklame berechtigt, und selbstverständlich wird dabei, wie bei jeder Reklame, nur das hervorgehoben, was zum Kauf (hier zum Film-besuch) anspornt, d. h. die guten Seiten eines Artikels (eines Films), während man die Schwächen geflissentlich verschweigt. Was man aber nicht duldet, ist die offenbare Irreführung. So würde es jedermann unerträglich finden, wenn ein absolut wertloser, aus Ersatzmitteln hergestellter billiger Stoff als kostbares reinwollenes Gewebe angepriesen würde.

Wie entspricht nun die Kinoreklame den Grundsätzen der Werbung im allgemeinen?

78. Filmplakate. Ein Großteil der Filmplakate steht künstlerisch auf bedauerlich tiefem Niveau und verdient das Prädikat «kitschig». Für das Filmplakat, das die verbreitetste Art der Bilder-Werbung ist, scheint alles gut genug: überholter Darstellungsstil, Häufung von süßlichen, grellsten Farben, oft auch ein suggestiver Beigeschmack, der sich zwischen den beiden Hauptthemen bewegt: Mord und Sexualität. Doppelt befremdlich erscheint eine solche Plakatwerbung bei uns, da sonst die Schweiz im Rufe

steht, auf dem Gebiet der Plakatkunst ein beachtlich hohes Niveau zu halten. Dazu kommt freilich der Umstand, daß die Schweiz viel zu klein ist, um sich eine eigene Plakatanfertigung für die ausländischen gezeigten Filme zu leisten und daß darum meist kritiklos die von den ausländischen Produzenten mitgelieferten «Helgen» zur Werbung benützt werden. Leider ist auch hier das Publikum das Opfer, dessen Geschmack schonungslos verbildet wird.

79. Standfotos. Auch die Standfotos sind nicht immer überzeugend und oft süßlich gehalten. Nicht selten, oder sogar für gewöhnlich, werden in den Schaukästen Bilder von Szenen ausgestellt, die im Film gar nicht vorkommen, sondern ganz planmäßig eigens für Reklamezwecke von einem sog. Standfotografen aufgenommen wurden. Selbst bei harmlosen Filmen erwecken diese Bilder gerne den Anschein, der Zuschauer könne da etwas Pikantes erwarten. Geht er enttäuscht von dannen, so hat er es wohl verdient. Die Praxis aber, auf schlüpfrige Darstellungen zu spekulieren, bleibt nichtsdestoweniger verwerflich.

Immerhin haben anzügliche Plakate und Standfotos den großen Vorteil, ein ziemlich unfehlbares Kriterium für künstlerisch und moralisch minderwertige Qualität zu sein, denn wahre Kunstwerke verzichten auf eine solche Werbung.

80. Filmtitel. Wenn die Filmplakate in erster Linie kitschig sind, so sind die Filmtitel und besonders die Filminserate fast immer unsachlich und öfters auch unzüglich. In Sachen Filmtitel ist es oft recht schwierig, Bescheid zu wissen.

Es gibt Filmtitel, die ungefähr das besagen, was auch der Film darstellt. Im Film «Spione am Werk» (französisch: «Les Espions», von H. G. Clouzot) erwartet man zum vornherein in den Dschungel der Spionage oder Gegenspionage geführt oder irregeführt zu werden. Ein banaler Titel wie «Trapez» (von Carol Reed) deutet von selbst auf das Zirkusmilieu, und sofort weiß man, daß man nicht zu hohe Ansprüche stellen darf, weder an Inhalt noch an Kunst noch an Lebensauffassung. «Une nuit au Moulin Rouge» ist eindeutig genug und man wird nicht enttäuscht!

Andere Titel lassen dafür gar nichts vom Filminhalt durchsickern oder lassen etwas ganz anderes vermuten. Ein typisches Beispiel (an dem allerdings der Filmschöpfer unschuldig ist!) konnten wir letztes Jahr registrieren. Das Kino spielte «Notre Dame de Paris» (von Jean Delannoy nach dem Roman Victor Hugo's). Die Präfektin des Instituts gab den Schülerinnen gerne die Erlaubnis, einen solch «edlen, religiösen» Film anzusehen. Aber welch eine Ent-

täuschung! ... Noch ein anderes Beispiel: der italienische Film «Unter dem Zeichen des Kreuzes» (von Guido Brignone, 1957) gibt sich als geschichtlicher, religiöser Kinderfilm über die Christenverfolgungen aus. In Wirklichkeit aber ist die Christenverfolgung nur der Vorwand zu einer gedämpft anrühigen Beschreibung der Ausschweifungen der damaligen heidnischen Römerwelt. Ein Kinderfilm! ...

Sehr oft auch ist ein Titel, von einer Sprache zur andern, gar nicht mehr erkennbar, oder es werden einem Filme mehrere Titel unterschoben. Es ist nicht recht ersichtlich, um nur einige Beispiele zu nennen, warum der französische Film «Nuit de décembre» deutsch den Titel tragen soll «Sünde einer Dezembernacht» oder der Film «Sans lendemain» mit der deutschen Bezeichnung «Dirnentragödie» gespielt werden mußte. Warum hat der deutsche Regisseur Rabenalt seinem letztjährigen Film drei Titel vorangestellt: «Für zwei Groschen Zärtlichkeit — Call girls — Das Haus der Schande», als ob nicht jeder einzelne Titel insinuerend genug gewesen wäre, um auf die geschmacklose dargestellte Geschichte hinzuweisen?

Am liebsten möchte man über eine ganze Menge von Filmtiteln lächeln, würde man nicht dahinter eine unsaubere Spekulation auf die niederen Instinkte des Publikums erblicken. Diese skrupellose Werbung grassiert in allen Ländern, am schlimmsten vielleicht in Deutschland, das «durch die Fülle geschmackloser, erotischer Filmtitel das Sex-Vokabularium nahezu vollständig ausgeschöpft hat»²⁴. Solche Titel, die um die Wette schreien, tragen gewiß eine große Schuld an dem schlechten Ruf, der der Filmkunst immer noch anhaftet.

Die Änderung des Filmtitels kann auch eine andere Spekulation bedeuten. Ein klarer Fall liegt sogar für einen Schweizerfilm vor. Der im Jahre 1942 gedrehte sehr mittelmäßige Film «De Winzig simuliert» (von R. Bernhard) war ein Fiasko. Um die fehlenden Gelder einzubringen, wurde der Film umgetauft und ohne jegliche Angabe des wirklichen Titels als «Der Pechvogel» fünf Jahre später nochmals herumgeboten. Er war abermals kein großer Erfolg. Immerhin schaute aus beiden Einnahmen zusammen doch noch etwas heraus. Das Publikum war unbefriedigt, aber es hatte bezahlt!

81. Zeitungsinserate. Da es keinem Kino möglich ist, lauter Kunstwerke zu spielen und es darum auf der langen Liste der vom 1. Januar bis 31. Dezember vorgeführten Filme in jedem, auch im besten Kino immer wieder mehr oder weniger schwache Nummern gibt, besteht die besondere, recht gut verständliche Versuchung, durch die Reklame auch jenen

²⁴ Friedrich v. Zglinicki: Der Weg des Films. Rembrandt-Verlag, Berlin 1956. S. 560.

Filmen eine gewisse Erfolgschance zu geben, die sie aus eigener Kraft nie besitzen würden. Dabei wird selbstverständlich niemand erwarten, daß der Kinobesitzer in der Ankündigung eines Films soweit geht, die gespielten Streifen als langweilig, schlecht gemacht oder gar als kitschig hinzustellen. Wie bei jeder Reklame wird auch beim Filminserat zum vornherein ein gewisses Maß von Übertreibungen in Kauf genommen. Ein jeder wird ganz von selbst allzu optimistische Ausdrücke auf das rechte Maß zu reduzieren wissen.

Doch nicht selten werden gerade die schlechtesten Filme als die größten und sehenswertesten mit einer solchen Fülle von Superlativen angekündigt, daß es direkt lächerlich wirkt. Es mögen hier einige Muster angeführt werden.

In der ersten Hälfte November 1952 kündigte das «Zürcher Tagblatt» einen Film mit folgendem Inserat an:

«Die atemraubende Erstaufführung, auserlesenster Spitzenfilm und Höhepunkt der fast zur Unerträglichkeit gesteigerten, unheimlich nahen Kriminalsphäre! Tatsächlich die Glanzleistung italienischer Bestklasse, veristisch naturgetreu, hemmungslos echt, vielleicht die stärkste, packendste, eindruckvollste Premiere dieser Saison, gewiß vergleichbar mit ‚Testament Dr. Mabuse‘ und ‚Der dritte Mann‘. Sie werden vor innerer Aufregung buchstäblich zu schwitzen anfangen! Sie dürfen sich auf etwas ganz Außerordentliches gefaßt machen! Handlung, Drehbuch, Regie, Darstellung ein großer Wurf!

Dieser Film räumt endlich auf mit jeglichem verlogenen ‚Gangsterkult‘. Sie erleben wirklichkeitsgetreu die letzten Tage eines ebenso berühmten wie berüchtigten Banditen, der nahe und ungeschminkt besehen nichts anderes als ein abgefeimter, brutaler, im Grunde genommen feiger Schurke ist, konsequent die Schwächen seiner Umwelt mißbrauchend, bis er, eingekreist wie ein Tier, elend im Schmutz endet. Dieses Werk mahnt eindringlich: ‚Tyrannen regieren nur solange wir selbst uneinig sind‘.»

Vor Jahren in Zürich geschah es, daß ein Kinobesitzer den Besuchern eines Films den Rat gab, «mit Gummistiefeln ausgerüstet das Kinotheater zu betreten, damit sie in ihren eigenen Lachpfützen keine nassen Füße bekommen»!

Ein weiterer Kinobesitzer kündigte, im November 1952, seinen Film mit folgendem Texte an: «Der köstlichste Filmschwank, den man je zu Gesicht bekam, der voller pikanter Einfälle steckt, so daß keine Frau mehr weiß, zu welchem Mann sie gehört²⁵.»

Schlimmer ist die Praxis gewisser Kinotheater, die sich eine Spezialität daraus machen, selbst bei vollkommen harmlosen Filmen, die Zeitungsinserate anzüglich zu gestalten. Zu welchen Entgleisungen diese Methode führen kann, möge folgendes Beispiel nahelegen:

Im «Tagblatt der Stadt Zürich», anfangs Dezember 1952, kündigte ein Kinobesitzer den Film «Boîtes de nuit» mit folgenden Worten an:

«**Lasterhöhlen von Paris.** Ein für Erwachsene bestimmter Sitten- und Polizeifilm, der das ausgelassene Leben und den raffinierten Betrieb in den unverschämt teuren Nachtlokalen des Montmartre (Eintritt ffrs. 3000.—) schonungslos vor Augen führt. Hier sehen Sie Menschen, die um jeden Preis etwas *Außergewöhnliches* erleben wollen. Wie nun dieses *Außergewöhnliche*

²⁵ «Filmberater» 1952, Nr. 18, S. 81—83.

aussieht und was diese Extravaganzen kosten, darauf gibt Ihnen dieser temperamentvolle Unterweltfilm ausführliche Auskunft. Und noch etwas... ein Blick vor und hinter die Kulissen des Nachtlebens von Paris kostet in Zürich kein Vermögen... Für Fr. 1.65 bis 3.30 erleben Sie in diesem Film sogar mehr als in Paris²⁶!»

Eine solche Werbung braucht keine weiteren Kommentare. Es ist nur erstaunlich und betrübend, wie viele Menschen auf eine so unsachliche und geschmacklose Propaganda immer wieder hereinfallen.

82. Filmmagazine. Das Filmmagazin ist einigermaßen die Synthese aller Werbemittel. Es richtet sich nach dem Publikum und muß diplomatisch zu Werke gehen. Ein Magazin, das schlechte Filme verurteilt oder auch nur die Leser sachlich aufklärte, würde seine Abonnenten verlieren. Seine Aufgabe ist vielmehr, den Filmzauber wachzuhalten und wo möglich noch zu mehren.

Zuerst muß das Magazin dem Leser eine angenehme und mühelose Lektüre bieten. Hat es einen Filminhalt zu erzählen, so wird mit Vorliebe ein spannender, handlungsreicher Film oder ein Liebesfilm gewählt, oder dann der Film, «von dem jedermann spricht». Ist der Film sehenswert, so wird es gesagt. Ist der Film banal, so wird die gute Darstellerleistung oder das prächtige Farbenspiel gepriesen. Das Ganze wird reichlich illustriert, wozu der Standphotograph, der Verleiher oder der Regisseur selber die notwendigen photographischen Grundlagen zur Verfügung stellen, denn meistens arbeiten Filmverleih und Magazinverlag Hand in Hand. Damit aber dieses Kesseltreiben nicht allzu stark in Erscheinung trete und das Magazin als «seriöse» Schrift gelte, wird ab und zu und mit aller gebührenden Schonung ein kleiner technischer Fehler oder eine läßliche Sünde in der Darstellerkunst gerügt.

Neben Filmbesprechungen und -empfehlungen bleibt auch in jeder Nummer etwas Platz für grundsätzlichere (!) Artikel. Hier ein Muster davon: «Dorothy Walker, Schönheitsberaterin der Hollywood-Stars, lehrt Euch die Geheimnisse des Sex-appeal's».

Hauptbestandteil des Magazins bleibt aber das reichliche Bildmaterial. Was den künstlerischen Wert der Bilder und Fotos betrifft, folgt das Magazin vielfach der kitschigen Bahn der übrigen Kinoreklame. Sittlich wirkt es eher zersetzend. Es unterhält eine rein materialistische und sensationslustige Lebensauffassung, die nichts aufbaut. Vielfach finanziert und wirbt es mit allem Nachdruck für all jenen Schund, der, gesetzlich verboten, unter der Hand zu Millionen von Exemplaren verkauft wird. Das bekannte Magazin «Cinemonde»

²⁶ «Filmberater» 1952, Nr. 20, S. 104.

z. B. finanziert mindestens die vier Zeitschriften «Audaces», «Paris-Hollywood», «Stars et vedettes» und «Volupté», die alle zu den schlimmsten pornographischen Schriften gehören, die überhaupt in Frankreich verkauft werden. Und wer einmal den Reklameteil der Filmmagazine überschaut, bleibt sprachlos vor der Unmenge der Empfehlungen und Inserate für familien- und moralzersetzende Produkte.

«Wir begreifen die Empörung gar nicht prüd, doch ernst denkender Familienväter über den in der Kinoreklame ausgebreiteten Sex-appeal, dem durch die Tageszeitung auf dem Familientisch die Jugendlichen, die es ohnehin nicht leicht haben, in der heutigen mondänen Atmosphäre ein bißchen Ideal zu bewahren, ausgesetzt sind.»

Will man gegen unseriöse und anzügliche Filmwerbung etwas erreichen, so «gibt es nur einen Weg, das ist der Kassaerfolg. Man sollte es erreichen können, daß in der Auffassung des kinobesuchenden Publikums ein schlechtes und anzügliches Inserat gleichgestellt wird mit einem schlechten Film, so daß automatisch die minderwertige Filmwerbung einen negativen Einfluß auf den Filmbesuch ausübt²⁷.»

83. Filmfestivals. Seit den letzten Jahren gilt es allgemein als beste Empfehlung für einen Film, wenn er an einem internationalen Filmfestival preisgekrönt wird.

Die Filmfestivals oder Filmfestspiele sind eigentlich nichts anderes als internationale Filmwettkämpfe, bei welchen, zur Förderung des *künstlerischen* Films, eine Reihe von Preisen und Auszeichnungen ausgeteilt werden. Meistens sieht das Reglement vor, daß sich jedes Filme produzierende Land mit einem Spielfilm beteiligen kann. Ausnahmsweise können auch zwei oder drei Filme für einzelne führende Produktionsländer zugelassen werden.

Zu den ältesten Filmfestspielen gehören die von Venedig (seit 1932) und Cannes (seit 1938). Dann sind eine ganze Reihe von Filmfestivals geschaffen worden: Lugano (später in Locarno, 1945), Brüssel (1947), Punta del Este (Uruguay, 1950), Berlin (1951); dann neueren Datums: Tokio, London, Moskau, Leningrad, San Francisco, Edinburgh, Melbourne, Vancouver, Cork, Stratford (Kanada), San Sebastian (Spanien), Karlovy-Vary (Tschechoslowakei) usw.

Jedes Festival besitzt seine Eigenart. Cannes genießt den Ruf einer eher mondänen Atmosphäre. Das sog. «Biennale» von Venedig hat eine Tradition des ausgesprochen Seriösen erworben, und diese Note wurde noch glücklich verstärkt durch die Abhaltung von zwei sog. «Kleinen Festivals» für Kinderfilme und für Dokumentarfilme. Berlin, direkt vor den Toren des Eisernen Vorhanges gelegen, ist politisch besonders interessant. Punta del Este teilt keine Preise aus, tritt aber hervor durch seine bemerkenswerten kulturellen Sonderveranstaltungen.

²⁷ Dr. Charles Reinert: Minderwertige Filmreklame. «Filmberater» 1951, Nr. 19, S. 75.

Zur Zeit der ersten Filmfestivals, an denen sich nur die Länder beteiligten, die wirklich in der Filmkunst und in der Produktion bahnbrechend waren, standen die Preise und Auszeichnungen in großem Ansehen. Bei der heutigen relativ geringen Zahl von Kunstwerken unter den produzierten Filmen eines Jahres, bedeutet die Vielzahl von Festivals naturgemäß eine Niveausenkung der Gesamtprogramme. Wie weit dabei immer an erster Stelle die Förderung der Filmkunst als treibende, ideale Kraft den Ansporn gab, oder geschäftliche Interessen, besonders die Werbung für den Tourismus, mitbeteiligt waren, ist nicht immer leicht zu sagen. Jedenfalls kamen letztes Jahr (1957) die Filmfestspiele von Berlin und von Cannes besonders schlecht weg. Von Berlin wird zusammenfassend gesagt, daß es nicht *Filmfestspiele* waren, sondern eine *Filmmesse*, für welche die festlich herausgeputzte *Stadt* Berlin eine sehr gute Note, das *Festival* Berlin jedoch, was das Künstlerische anbelangt, eine denkbar schlechte Note erlangen würde. Was Cannes betrifft, so wurde hauptsächlich die völlige Inkompetenz der Jury angeprangert, die einhellig abgelehnt, belächelt und mit Pfui-Rufen und Pfiffen quittiert wurde, obwohl sich nicht weniger als ein halbes Dutzend «Unsterbliche», Mitglieder der Académie Française unter den Preisrichtern befanden.

84. «Oscar» und sonstige Filmpreise.

Die Filmpreise sind älteren Datums als die Filmfestivals. Bereits 1928 ist in Amerika von der Akademie für Filmkunst und Wissenschaft («Academy of Motion Picture Arts and Sciences») beschlossen worden, für filmische Bestleistungen jedes Jahr Anerkennungspreise auszuteilen. Dies geschah nach folgender Stufung:

- | | |
|--|--|
| 1. Bester Film des Jahres. | 8. Beste Tonaufnahme. |
| 2. Beste darstellerische Leistung
(männliche und weibliche;
Hauptrolle, Nebenrolle). | 9. Bester Filmschnitt. |
| 3. Beste Regieleistung. | 10. Beste Kurz-Filme, Zeichentrickfilme. |
| 4. Beste Original-Story. | 11. Beste Filmkompositionen. |
| 5. Bestes Drehbuch. | 12. Beste dramatische Kompositionen. |
| 6. Beste Architektur. | 13. Bester Filmgesang. |
| 7. Beste Kameraarbeit. | 14. Beste Dokumentarfilme. |
| | 15. Beste Dekorationen usw. |

Statt einer bloßen Diplomurkunde, wurde dem Preisgekrönten eine kleine goldene Statuette überreicht. Als die Sekretärin der Akademie, Mrs. Margareth Gledhill, das goldene Männchen erstmals auf dem Tische sah, soll sie

gesagt haben: «Seltsam, das Ding hat eine auffällige Ähnlichkeit mit meinem Onkel Oscar». Der Spitzname **«Oscar»** hat sich sofort eingebürgert und einen «Oscar» zu gewinnen ist jetzt die Sehnsucht aller Filmschaffenden geworden.

Die Praxis der «Oscar»-Austeilung wurde von den Filmfestivals übernommen und erweitert. Die Form der Auszeichnung ist bald eine Statuette, bald eine Goldpalme (Cannes), bald Gold- und Silbermedaillen; der Name «Oscar» ist geblieben. Nebst dem eigentlichen «Oscar» werden noch Ehrenmeldungen resp. «lobende Erwähnungen» (*mentions élogieuses*) ausgeteilt. Bei der großen Zahl von Festivals, macht alles zusammen eine Unmenge von Preisen aus. Dadurch bedeutet die Auszeichnung nicht mehr, was sie früher bedeutete. Immerhin bleiben die preisgekrönten Filme im allgemeinen sehenswert. Für die Kino-reklame sind sie natürlich Leckerbissen, die auch gebührend ausgewertet werden.

Besondere Erwähnung verdient der Preis des O.C.I.C. (*Office Catholique International du Cinéma*), der jährlich für den Film erteilt wird, der am besten geeignet erscheint, «zum geistigen Fortschritt und zur Förderung der menschlichen Werte beizutragen». Die Jury geht streng und kompromißlos vor; dafür sind auch die erteilten Preise hoch angesehen, und die vom O. C. I. C. preisgekrönten Filme können restlos als gute Filme betrachtet werden.

Und jetzt erwartet man neugierig den Entscheid von Brüssel, wo anlässlich der Weltausstellung, in der Woche vom 12. bis 18. Oktober 1958, «der beste Film aller Zeiten» preisgekrönt werden soll!...

Schließlich sei noch eine Neuerung erwähnt, die versuchsweise in Paris vom 4. September 1957 bis 30. Juli 1958 durchgeführt wird. Es ist der Versuch von M. Lisbona, der für die bestimmte Frist das Kino «Studio 28» in ein «Palais du Festival» umgetauft und umgewandelt hat. Dort werden aus aller Welt nur preisgekrönte Filme gespielt. Der Versuch dürfte sich lohnen, denn dadurch wäre eine hochwertige künstlerische Programmation, wenn nötig, auf Jahre hin sichergestellt.

Was wird dem Publikum geboten?

85. **Kitsch und Schund.** Der Film steht im Ruf des Kitsches und des Schundes — zu Unrecht, wenn man ihn nach seinen Spitzenwerken und seinen Möglichkeiten, zu Recht, wenn man ihn nach der großen Masse seiner Produkte beurteilt.

Kitsch und **Schund** sind zwei Bezeichnungen für künstlerisch wertlose Filme (bzw. Schriften, in der Literatur). Sie haben ein gemeinsames Merkmal: In beiden werden unkünstlerische, künstlerisch falsche oder falsch angewandte Mittel eingesetzt (Empfindung z. B. wird durch Rührseligkeit, Größe durch leere Pose und hohles Pathos ersetzt, Tragik wird in Sensation und süßliche Romantik aufgelöst oder durch das *happy end* umgangen). Die Unterscheidung zwischen beiden läßt sich kaum am Werk selbst treffen, ergibt sich vielmehr aus der Absicht, die den Gestalter leitete: *Kitsch* entsteht durch das Unvermögen, trotz aller guten Absicht, ein Kunstwerk zu schaffen; *Schund* (oft auch in diesem Sinne *Edelkitsch* genannt) ist verführerischer: er beruht auf routiniertem Können und raffinierter Beherrschung der Massenspsychologie und ergibt sich aus der Absicht, Kunst vorzutäuschen. Im allgemeinen Sprachgebrauch versteht man aber unter Schund nicht nur künstlerisch, sondern auch moralisch und sittlich wertlose Filme, die geeignet sind, im Zuschauer niedrige Triebe zu wecken oder ihm ein verzerrtes Weltbild zu geben.

Künstlerischen Kitsch und moralischen Schund gibt es nun im Filme gewiß zur Genüge. Man kann aber auch in der Kritik zu scharf sein.

In einer sehr positiv eingestellten ausländischen Zeitung konnte man in einem Aufsatz über das Filmproblem folgenden Passus lesen: «Bei der Betrachtung der französischen Produktion während eines Jahres ergaben sich folgende Themen: 310 Morde oder Meuchelmorde, 104 Raubüberfälle, 74 Erpressungsdelikte, 43 Brandstiftungen, 14 andere Gaunereien, 642 Betrugsfälle, 182 Mein-eide, 165 Diebstähle, 54 kleinere Unterschlagungen, 192 Ehebrüche des weiblichen Teils, 213 Ehebrüche des männlichen Teils. *Eine schöne Summe*, wie man sieht!»

Diese Statistik geht auf etwa zwölf Jahre zurück. Bekanntlich standen damals, wie leider heute noch, die durchschnittlichen französischen Filme in ihrem moralischen Wert auf dem tiefsten Niveau der ganzen Weltproduktion (eine zeitlang mit den deutschen zusammen). Nichtsdestoweniger ist eine derartige Anprangerung nicht am Platze. In einem in Zürich und Freiburg gehaltenen Vortrag protestierte P. Lunders O. P. gegen ein solches Verfahren.

«Es ist nicht die einzige Statistik dieser Art, die herumgeboten wird, sagt P. Lunders. Ich erinnere mich, zahlreiche andere von der gleichen Sorte gesehen zu haben. Da das Produktionsjahr, das so reich an Verbrechen und Vergehen sein soll, nicht angegeben ist, fällt es ziemlich schwer, genau darauf zu antworten. Überlegen wir aber doch ein wenig! Ich verfolge die Filmproduktion seit mehr als zehn Jahren, ich sah jede Woche durchschnittlich etwa fünf Filme. Ich erinnere mich aber, um nur ein einziges Beispiel zu nennen, nicht, je einen Fall von Meineid gesehen zu haben. Wenn unter den Zuhörern jemand sein sollte, der sich an einen solchen Fall erinnern kann, so würde ich es mit Vergnügen zur Kenntnis nehmen. Ich bin aber sicher, daß wir bei aller Gedächtnisanstrengung auf höchstens zehn kämen. Der erwähnte Statistiker brachte es aber im Verlaufe eines einzigen Jahres auf 182, und das nur bei der französischen Produktion (P. Lunders kennt sich besonders für Frankreich gut aus). Man könnte das gleiche von mehreren anderen Verbrechen sagen: wo nimmt er seine 43 Brandstiftungen, seine 54 kleineren Unterschlagungen her? Ich wäre begierig, die vollständige Liste all dieser Filme zu sehen, welche die französische Produktion eines einzigen Jahres aufführt.»

Gerne möchte man glauben, daß verallgemeinernde ablehnende Auffassungen und Äußerungen veraltet seien. Doch tauchen sie immer wieder auf. So konnte man kürzlich in der Monatsschrift «Die Warte», aus einem angeblich anonymen Gespräch mit einem staatlichen Beamten einer Schweizerstadt, der ex officio Filmkontrollen durchführt, folgendes lesen: «Von den 4000—5000 Filmen, die ich im Laufe der letzten Jahre ansehen mußte, waren 95 % wertlos bis schlecht», wobei aus dem Zusammenhang der Begriff «schlecht» im moralischen Sinne von «entsittlichend» und «verrohend» zu nehmen ist²⁸. Derartige Aussagen stimmen einfach nicht und sie schaden mehr, als sie nützen.

86. Gibt es «gute» Filme? Wenn auch die heutige Filmproduktion weit davon entfernt ist, den echt christlichen, und noch weniger den filmkünstlerischen Forderungen zu entsprechen, so ist die Lage doch nicht so hoffnungslos.

Gemessen an einem künstlerisch-filmtechnischen Maßstab, werden vom Totalangebot von 4848 Filmen auf dem schweizerischen Filmmarkt für das Stichjahr 1954, allerdings nur 317, d. h. 6,5 % als *sehr gut* bezeichnet²⁹. Die Liste der für das Jahr 1957 im «Filmberater» besonders empfohlenen wertvollen Filme, die «thematisch wie formal bemerkenswert sind» beträgt auch nur 7,1 %³⁰. Nimmt man aber zu diesen «sehr guten» Filmen auch jene, die, ohne Meisterwerke zu sein, vom künstlerisch-filmischen Standpunkt aus die Bewertung «gut» verdienen, so kommt man doch auf etwa ein Drittel der ganzen

²⁸ «Die Warte», Februar 1958. Nr. 2.

²⁹ Hans Müller: Der Film und sein Publikum in der Schweiz. (Dissertation). — Europa Verlag, Zürich 1957.

³⁰ «Filmberater» 1958, Nr. 3, S. 21.

Filmproduktion, gegen ein schwaches Drittel mittelmäßiger und ein gutes Drittel schlechter Filme³¹.

Bei der ethisch-moralischen Sichtung der Filme, bei der die Bewertungen des «Filmberaters» zur Grundlage genommen werden, ist das Ergebnis folgendes: «Von den total 4848 bewerteten Filmen (für das Stichjahr 1954) haben 3941 oder 81,3 % die Noten I bis III—IV und 700 oder 18,7 % die Noten IV bis V erhalten³². Die statistische Übersicht über die Wertungen des «Filmberaters» in den Jahren 1956 und 1957 ergibt ein ganz ähnliches Bild³³:

Wertungen	1956	1957
I = Besonders für Kinder	0,26 %	0,99 %
II = Für alle	5,51 %	8,14 %
II—III = Für Erwachsene und reifere Jugendliche	20,21 %	21,23 %
III = Für Erwachsene	45,15 %	38,52 %
III—IV = Für reife Erwachsene	12,60 %	15,80 %
IV = Mit Reserven	10,24 %	9,88 %
IV—V = Ernste Reserven, abzuraten	4,46 %	4,45 %
V = Abzulehnen	1,57 %	0,99 %

Von diesen moralischen Wertungen wird nochmals eingehender die Rede sein (cf. N° 100); es sei aber gleich gesagt, daß sie keinen Hinweis auf die künstlerische Qualität der betreffenden Filme bedeuten.

Zusammenfassend kann man also sagen, daß ungefähr ein Drittel der gesamten Filmproduktion sehenswert ist, wovon die Hälfte auch Jugendlichen gezeigt werden kann.. Viele meinen, das sei wenig. Wollte man aber einen Vergleich mit der uferlosen Romanliteratur anstellen und die Romane ebenfalls in wertvolle, mittelmäßige und schlechte einteilen, so käme der Film nicht viel schlechter weg. Und denkt man einerseits an die wirtschaftlichen Umstände der Filmproduktion und andererseits daran, daß die am meisten gespielten Filmarten den geringsten Prozentsatz wertvoller Streifen aufweisen, so bedeutet ein Drittel an sehenswerten Filmen doch eine schöne Anzahl. Wer will, kann gute Filme besuchen.

³¹ Henri Agel: Le cinéma. — Castermann 1955, p. 20—23.

³² Hans Müller: Der Film und sein Publikum in der Schweiz. (1957.)

³³ «Filmberater» 1958, Nr. 3, S. 19.

Es muß einmal mit aller Klarheit gesagt werden: Das ewige Schimpfen über den schlechten Film nützt allein gar nichts; es bedeutet höchstens eine billige Ausrede, solange man nicht alles getan hat, damit der gute Film ein besseres Geschäft wird als der schlechte. Der minderwertige Film wird nur dadurch wirksam bekämpft, daß er durch den wertvollen verdrängt wird, und der gute Film kann andererseits auch nur auf dem Umweg über den größeren Kassenerfolg den Kampf gewinnen.

87. Der gute und der schlechte Film.

Nun fragt sich aber, was ist ein guter Film, was ein schlechter. Des Philosophen Antwort auf die Frage, was gut sei, ist kurz und klar: *g u t* ist, was der Natur entspricht, *s c h l e c h t*, was ihr zuwider ist, wobei allerdings noch zu ergründen bleibt, welche Werte der Natur entsprechen. Hier gehen die Ansichten auseinander.

An erster Stelle unter den menschlichen Werten nennt der **Ästhet** die Schönheit. Ein guter Film ist für ihn ein künstlerisch gestalteter Streifen. Darauf allein richtet er sein Augenmerk. Ihn kümmert wenig, was ausgesagt wird; die Hauptsache ist, daß die Form ihn befriedigt und daß der Film ästhetischen und filmtechnischen Gesetzen entspricht. Alles andere ist unwichtig. Er vertritt die Ansicht, alles was schön ist, müsse auch schon gut sein. Diese Tendenz wird oft *ästhetischer Formalismus* genannt.

Für den **Pädagogen**, den Seelsorger und sehr viele pflichtbewußte Eltern ist gut, was ihr Erziehungswerk nicht nur nicht in Frage stellt, sondern im Gegenteil nach Kräften fördert. Schlecht hingegen werden sie einen Film nennen, der den Zuschauer dazu verführt, wovon sie ihn bewahrt wissen möchten. Diese Leute wissen um die gefährliche Wirkung vieler Filme, die zweifellos eine äußerste Vorsicht notwendig macht. Aber diese verantwortungsbewußte Einstellung ist noch weit entfernt von jener ablehnender Haltung, die von vornherein glaubt, moralisch gegen den Film vorgehen zu müssen, als wäre er Sache des Teufels, oder von jenem System, welches sich darauf beschränkt, lediglich eine gewisse Zahl von Details aus dem gesamten Film herauszulösen, um auf sie einen bestehenden Moralkodex anzuwenden, ähnlich den Zollbeamten, die die Redlichkeit eines Reisenden beurteilen, indem sie auf sein Gepäck eine für allemal festgesetzte Liste verbotener Waren anwenden. Bei dieser Haltung hat man nur den ästhetischen Formalismus durch einen *moralischen* Formalismus ersetzt, für welchen die starken Werke ebenso verdammenswert sind wie die pornographischen, dagegen die harmlosen und stupiden Filme lobenswert.

Der **durchschnittliche Filmbesucher** schließlich, aus der großen Masse der Millionen von Zuschauern, die jeden Abend die Kinotheater füllen, nennt einen Film gut, wenn er ihm gefällt, wobei er sich sehr oft über die Gründe kaum Rechenschaft gibt. Schlecht nennt er einen Streifen, der ihn ärgert und langweilt, dessen Darsteller ihm mißfallen, und der schlecht aufgenommen wird. Diese Art *impressionistischer Beurteilung* ist sehr relativ. Ein auserleseneres Publikum wird gerne sagen, daß dieser oder jener Film ihm bemerkenswert ist, aber für die breite Masse gefährlich erscheint. Die Intellektuellen haben die Tendenz, vorauszusagen, daß dieser oder jener Film, den sie schätzen, vom großen Publikum nicht verstanden werde; die Katholiken denken gern, daß die Masse diese oder jene Stelle falsch interpretieren oder einen schlechten Einfluß erleiden wird usw. Das Schema der Beweisführung besteht darin, sich zu einer *Elite* zu zählen, welcher Art auch immer sie sei, und zu entscheiden, daß die *anderen* den Film nicht verstehen.

Bis zu einem gewissen Grade hat jede Tendenz ihre guten Gründe für sich. Es fragt sich aber, ob es **eine objektive Norm** gibt, die sich dem Gutdünken sowie den Launen und dem Geschmack des einzelnen entzieht. Eine solche Norm kann, — soll sie für alle Menschen unabänderliche Gültigkeit haben, — nur auf überirdisches, absolutes, auf das unendliche Gut, auf Gott, ausgerichtet sein. Die letzte absolute Norm, an der wir alle irdischen Dinge und somit die menschlichen Werke messen müssen, ist das Sittengesetz. Papst Pius XI. drückt diese Forderung in seiner Filmenzyklika mit den Worten aus:

«Es ist notwendig, auf das Filmwesen die höchste Norm anzuwenden, die das große Geschenk der Kunst beherrschen und leiten soll, das Gesetz der Moral, wobei wir nicht immer an die christliche Moral denken, sondern einfach an die menschlich natürlichen guten Sitten³⁴.»

Auch Pius XII. hat sich in seiner Ansprache vor Filmschaffenden im Jahre 1955 eingehend mit dieser Frage befaßt:

«Die erste Eigenschaft, die den idealen Film auszeichnen muß, ist die Achtung vor dem Menschen. Es gibt in der Tat keinen Grund, der ihn der allgemeinen Norm entziehen könnte, nach der jeder Ehrfurcht vor dem Menschen haben soll, der mit Menschen umgehen muß³⁵.»

³⁴ Pius XI.: «Vigilanti cura».

³⁵ Pius XII.: Ansprache über den «idealen Film» (1955).

88. Der ewige Streit zwischen Kunst und Moral.

Es ist im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich, auf das Verhältnis zwischen Kunst und Moral näher einzugehen. Die klaren Worte der Päpste haben bereits die grundlegende Einstellung festgelegt, und zwar ohne die künstlerischen Forderungen und Werte irgendwie zu schmälern oder zu schmähen. In Filmsachen, wie in der Kunst im allgemeinen, beabsichtigt die Kirche nicht, die christlichen Werte auf Kosten der Schönheit zu verkünden und zu verwerten; «sie hegt und hütet die Kunst»³⁶; ihre Einstellung ist nicht «Moral oder Kunst» sondern «Moral und Kunst». Immer wieder betont Pius XII., daß ein Film nur dann eine gute Wirkung auf den Zuschauer auszuüben vermag, wenn er auch in künstlerischer und technischer Hinsicht befriedigt, denn nur dann vermag ein Filmwerk den Zuschauer von dem dargebotenen gedanklichen Inhalt zu überzeugen.

Freilich hat der Film als Bildkunst und optische Kunstform *ex opere operato* seine eigene Gesetzmäßigkeit, die darin besteht, dem Filmgegenstand unter Wirkung der Gesetze der Optik, Bewegung und Atmosphäre, Formkraft zu geben³⁷. Folglich ist es auch nur die ästhetische Kritik, die wahrhaft untersuchen kann, ob das Thema richtig ins Filmische umgeschmolzen worden ist und ob der Filmschaffende die filmischen Mittel gestalterisch beherrscht. Dies wird nicht bestritten.

Der Künstler aber ist ein Mensch, der ein menschliches Werk schafft, das für Menschen bestimmt ist. Dieses Werk muß infolgedessen *ex opere operantis* das Gepräge des Menschen tragen. Ja, die menschliche Tiefe erst erschließt dem Künstler den Weg zu echt künstlerischer Gestaltung³⁸.

«Die Seele des Menschen kann sich nicht zerteilen. Eine private und eine Künstlerseele in ein und demselben Menschen kann es nicht geben. Die Kräfte, die der Künstler für sein Schaffen bezieht, teilen sich seinem privaten Leben mit. Die Reinheit des künstlerischen Wollens ist ohne die Reinheit des menschlichen Wollens nicht denkbar. Bricht diese Einheit auseinander und versagt der Künstler als Mensch, so überträgt sich dieses Versagen zwangsweise auf seine künstlerischen Leistungen. «Wo der Charakter nicht groß ist, kann es der Künstler nicht sein, auch nicht der Mann der Tat» (Romain Rolland). «Es gibt kein vollendetes Kunstwerk, das von Schurken und Sürmeln geschaffen worden wäre» (Edwin Arnet)³⁹.»

³⁶ Pius XII.: «Miranda prorsus».

³⁷ «L'Art se tient en dehors de la ligne humaine, il a une fin, des règles, des valeurs, qui ne sont pas celles de l'homme, mais celles de l'œuvre à produire: 'Recta ratio factibilium', selon la définition de l'art de saint Thomas. Cette œuvre est tout pour l'Art, et il n'y a pour lui qu'une loi: les exigences et le bien de l'œuvre.» — Jacques Maritain: Art et Scholastique, p. 10.

³⁸ Jacques Maritain: Art et Scholastique, p. 11; Frontières de la poésie, p. 13. — Henri Agel, Le cinéma a-t-il une âme? p. 9—10.

³⁹ Ernst Iros: Wesen und Dramaturgie des Films. S. 65.

Neben dem künstlerischen Stil und dem filmischen Ethos rechnet Gunter Groll ein drittes Element zu den Grundzügen des guten Films: das Dokumentarische, die Fähigkeit und Funktion des Films als Spiegel und Zeichen der Zeit, ein Element, das nur fehlen darf, wenn das Thema gänzlich zeitlos ist.

Alle drei Elemente sind wichtig, zugleich notwendig in der Form einer Synthese. Ein Film ist noch nicht wahrhaft gut, wenn er sein Formgesetz erfüllt, die Aussage (das Ethos) aber ungut oder verkehrt ist. Ein Film, dessen Aussage stark ist, bei schwacher Form, ist noch kein guter Film. Und selbst ein Film, in dem die Absicht erfreulich und die Aussage wichtig ist, kann dennoch wie verkümmert wirken, kraftlos und blaß, wenn ihn der Zeitkontakt nicht in Beziehung setzt zum Lebensgefühl des Betrachters⁴⁰. Der Behauptung Moreks, daß «im Weltbild des Films die Ethik als Fundament menschlicher Handlungen fehlt»⁴¹, sei ein Wort Rabindranath Tagore's entgegengehalten:

«In der Musik kennen wir Harmonie und Melodie, und so wie das Lied schön ist, wenn es beide in glücklicher Weise vereint, so werden Filme herrliche Werke sein können, wenn große Meister die harmoniegebenden Elemente seiner Technik vereinen mit der Melodie des Dramatischen und Ethischen, das den Inhalt der Filme bilden soll»⁴².

Nicht selten hört man den zweifachen Einwand, die Aufgabe einer katholischen, kirchlichen Filmbewertung dürfe sich einerseits einzig und allein auf die religiösen und moralischen Belange erstrecken, mit andern Worten, eine kirchliche katholische Filmbewertungsstelle überschreite ihre Kompetenzen, so oft sie sich um künstlerische Formgebung eines Films bemühe; und auf der andern Seite habe sich die nicht kirchliche Filmbewertung auf die technisch-künstlerische Kritik zu beschränken und sie überschreite ihre Kompetenzen, so oft sie sich um die moralische Bewertung eines Films bemühe. Den Einwand nach seiner ersten Formulierung werden wohl nur jene erheben, die die Kirche überhaupt als minderwertige Institution betrachten und ihr zum vornherein feindselig gegenüberstehen. Warum sollte sie nicht auch fähig sein, künstlerische Urteile zu fällen? Hat nicht Pius XII. in seiner letzten Enzyklika betont, daß die Mitglieder einer Filmprüfstelle «hervorragende Bildung und Sachkenntnis besitzen müssen»⁴³? Der andern Form des Einwandes kann ebenfalls ein halboffizieller kirchlicher Text entgegengehalten werden; es ist ein Brief des päpstlichen Staatssekretariats anlässlich der Studenttage des Internationalen Filmbüros in Dublin im Jahre 1955:

⁴⁰ Gunter Groll: *Magie des Films: Drei Grundzüge des guten Films.*

⁴¹ Kurt Morek: *Sittengeschichte des Kinos.* Verlag Paul Aretz, Dresden.

⁴² Rabindranath Tagore: *Wege der Technik.* Verlag Cotta, Stuttgart.

⁴³ Pius XII.: «*Miranda prorsus.*»

«Es wäre heute kaum noch zu begreifen, wenn katholische Schriftsteller oder Redner über einen Film berichten würden, ohne ausdrücklich die sittliche Filmbewertung zu erwähnen. Die grundsätzliche Freiheit, die jeder Kritiker bei der Besprechung des künstlerischen und technischen Wertes genießt, steht vollkommen im Einklang mit seiner Christenpflicht, das sittliche Urteil zu berücksichtigen, welches durch befähigte und berechnete Kommissionen ausgesprochen wurde⁴⁴.»

Wenn wir vielleicht die moralische Seite der Filmbewertung etwas stark betonen, so deshalb, weil es schlußendlich auf die Wirkung des Films in den Seelen ankommt, sowohl in den Seelen der Zuschauer als auch in der Seele des Filmschaffenden und seiner Mitarbeiter. Damit möchten wir aber nicht die Synthese der drei Elemente des guten Films auseinanderreißen, sondern nur die Aufmerksamkeit auf eines dieser Elemente lenken, das man nur allzu gerne übersehen möchte und oft übersieht.

Es ist aber damit auch nicht gesagt, daß in einem Film lauter fromme, ge-
horsame, ehrliche und grundbrave Menschen vorkommen müssen.

«Das Menschenleben hat seine Höhen und seine Abgründe, seine Aufstiege und seine Niedergänge; es bewegt sich zwischen Tugenden und Lastern, zwischen Kämpfen, Wirrungen und Ruhepausen, es kennt Siege und Niederlagen ...

Der ideale Film muß dem Besucher zeigen, daß er alle diese Dinge kennt, versteht und richtig wertet; er muß es aber dem Kinde so zeigen, wie es dem Kinde zukommt, dem Jungen in einer für ihn angemessenen Sprache, dem reifen Mann, wie es sich für ihn geziemt, indem er nämlich seine Weise, zu erkennen und die Dinge anzuschauen, sich zu eigen macht⁴⁵.»

Mit diesen Worten leitet Pius XII. den zweiten Teil seiner wichtigen Ansprache über den «idealen Film» ein, in welchem er die Stellung der Kirche zur heiklen Frage der Darstellung des Bösen im Film darlegt.

89. Die Darstellung des Bösen im Film. Die Kirche ist sich wohl bewußt, daß das Schlechte wirklich besteht und daß es tatsächlich Filme gibt, die moralisch und sittlich einen schlechten Einfluß ausüben. Die Anklage geht von keinem Geringeren aus als von Papst Pius XI. in seiner Enzyklika «Vigilanti cura»:

«Es ist bekannt, welche üble Wirkungen unmoralische Filme im Geiste der Menschen hervorbringen. Sie bieten Gelegenheiten zur Sünde; sie führen die Jugend auf schlechte Wege, denn sie sind die Verherrlichung böser Leidenschaften; sie stellen das Leben unter falsche Beleuchtung; sie trüben die Ideale; sie zerstören die reine Liebe, die Achtung vor der Ehe, die Verehrung für die Familie. Sie können ebenfalls leicht Vorurteile schaffen zwischen einzelnen Menschen und Mißverständnisse zwischen den Nationen, den sozialen Klassen und ganzen Rassen⁴⁶.»

⁴⁴ Mgr. A. Dell'Acqua, Substitut: Brief an den Präsidenten des O. C. I. C., vom 22. 6. 1955.

⁴⁵ Pius XII.: Ansprache über den «idealen Film» (1955).

⁴⁶ Pius XI.: «Vigilanti cura».

Um sachlich zu bleiben, muß aber gesagt werden, daß wirklich schlechte, *moralisch, sittlich grundschlechte Filme* selten sind: sie machen kaum 2 oder 3 % der gesamten Produktion aus.

Es muß ebenfalls gesagt werden, — und dies ist wichtig für eine aufgeschlossene Filmerziehung —; das Schlechte im Film besteht, außer in ganz krassen Fällen, nicht in der Darstellung dieses oder jenes Verbrechens, sondern in der *Gesinnung*, die im Filme herrscht.

Hierüber hat Papst Pius XII. ganz entschieden, ausführlich und klar Stellung genommen. Auf die Frage: «Darf als Gegenstand das Böse oder das Ärgernis gewählt werden?» gibt der Papst folgende Antwort:

«Eine verneinende Antwort auf eine solche Frage versteht sich ohne weiteres, wenn die Verderbtheit und das Böse um ihrer selbst willen dargestellt werden; wenn das dargestellte Böse, durch die Tat wenigstens, gutgeheißen wird; wenn es in aufreizender, hinterhältiger und verführerischer Form beschrieben wird; wenn es solchen gezeigt wird, die nicht imstande sind, es zu beherrschen und ihm zu widerstehen.

Wenn aber keiner dieser Gründe zum Ausschluß zwingt, wenn der Kampf mit dem Bösen und auch sein zeitweiliger Sieg im Zusammenhang des Ganzen einem tiefern Begreifen des Lebens, der rechten Lebensführung, der Prüfung des eigenen Verhaltens, der Klärung und Festigung im Urteilen und Handeln dient, dann kann ein solcher Gegenstand gewählt und als Teilinhalt in die Gesamthandlung des Films selbst verflochten werden. Hierbei kommt das gleiche Kriterium zur Anwendung, das für jede ähnliche Kunstart maßgebend ist: für die Novelle, das Drama, die Tragödie und jedes Werk der schönen Literatur.»

Hierauf führt der Papst Beispiele aus der Heiligen Schrift an, und er schließt diesen Teil seiner Ansprache mit den Worten:

«Bleiben wir also dabei, daß auch der ideale Film das Böse darstellen kann: Schuld und Fall; aber daß er es tue in ernster Absicht und in angemessener Form, so daß seine Schau dazu helfe, die Lebens- und Menschenkenntnis zu vertiefen und den Menschen zu bessern und zu heben.

Der ideale Film halte sich also fern von jeglicher Form der Verteidigung und noch mehr von der Verherrlichung des Bösen, er zeige seine Mißbilligung im ganzen Verlauf der Darstellung und nicht erst am Schluß, wo es häufig zu spät wäre, nachdem nämlich der Zuschauer der Lockung und Verführung des Bösen erlegen ist⁴⁷.

Die Darstellung *auch* des Bösen bildet eine Bedingung zur lebenswahren und lebensechten Wirkung des Filmes. Der Zuschauer muß das Gefühl haben, das Geschehen auf der Leinwand sei dem Leben abgelauscht. Nun aber vollzieht sich objektiv gesehen, das Leben der Menschen zu einem guten Teil nicht gemäß den ewigen Gesetzen Gottes: ein nicht geringer Prozentsatz von Menschen lügt und stiehlt, bricht die Ehe oder übertritt sonstwie das Sittengesetz. Das Gute in der Welt wird erst eigentlich verdienstvoll und kostbar durch die

⁴⁷ Pius XII.: Ansprache über den «idealen Film» (1955).

Bewährung, durch den Sieg über das Böse. Das Böse muß somit in jedem Film, in welchem echte Probleme des Menschenlebens zur Darstellung kommen, auch in Erscheinung treten, wie Licht und Schatten in der Umwelt. Was wäre z. B. das Martyrium der hl. Maria Goretti im Film «Cielo sulla palude» (deutsch: «Himmel über den Sümpfen», von A. Genina, 1949) ohne die Unmoral der Versuchung durch ihren Mörder? Genau wie eine Darstellung des Bösen ohne Zusatz von Positivem das Leben verfälscht, genau so wäre eine Darstellung des Guten und Edlen in Reinkultur, ohne Beziehung mit dem Lebenskonflikt, ohne Kampf um Bewährung und Beharrlichkeit, eine Verfälschung des Lebens und eine Lüge.

Es muß allerdings stets die **richtige Perspektive** gewahrt bleiben. Entscheidend für die sittliche Absicht und Wirkung im Kunstwerk ist die Art, wie das Nichtsittliche zu den positiven Werten in Beziehung gesetzt wird.

90. Wie soll das Böse dargestellt werden?

Wollte man feste Normen geben, wie das Böse im Film dargestellt werden muß, so würde man ziemlich sicher in eine tendenziöse Gestaltungsart ver-

fallen, in welcher das Filmgeschehen leblos und konstruiert, gezwungen und verfälscht erschiene. Leichter ist es hingegen zu sagen, wie das Böse *nicht* dargestellt werden darf.

a) Das Böse darf nicht als etwas Normales, ja Unvermeidliches oder Gewolltes hingestellt werden.

b) Eine moralische Verfehlung darf nie als «péché mignon», als Bagatelle in die Erscheinung treten.

c) Auf keinen Fall sollten die Träger von Negativem mit einem falschen Heroismus umgeben werden, wie z. B. im Filme «Quai des brumes» (deutsch: «Hafen im Nebel», von Marcel Carné, 1938), wo, dank der glanzvollen Darstellerkunst Jean Gabin's, die sittlich sehr fragwürdige Gestalt des Deserteurs äußerst sympathisch und anziehend wirkt.

d) Bei der Darstellung sittlicher Verfehlungen im engeren Sinne, d. h. erotischer Natur, muß vom Film unbedingt gefordert werden, daß er sich der Diskretion und der Zurückhaltung befleißt.

e) Der Gesamteindruck des Filmes muß auch dann, wenn er das Böse zur Darstellung bringt, positiv und aufbauend sein. Soll er in seiner Wirkung moralisch sein, so darf er nicht den normal veranlagten Zuschauer hilflos und zwiespältig entlassen, wohl aber darf und soll er ihn aufrütteln und erschüttern.

91. Wie wird das Böse dargestellt?

Filme, die diese Perspektive bewahren, existieren nun und zwar in einer schönen, wenn auch nicht in der größten Anzahl. Fast immer reichen sie dann weit über das Niveau der bloßen Unterhaltung hinaus. Trotzdem sind sie beim Volke sehr beliebt; wenn sie auch künstlerisch wertvoll sind, zählen die meisten zu den größten Kassaerfolgen in den letzten Jahren. Sollen aber solche Filme in ihrer ganzen Tragweite vom Zuschauer erfaßt werden, so muß dieser zum richtigen Sehen, zum richtigen Urteilen und auch zum richtigen Genießen erzogen werden.

Es gibt aber auch eine Unmenge von Filmen, die diese Perspektive nicht oder nicht ganz bewahren, Filme, die sittlich anfechtbare Handlungen in einem Zwielficht oder gar verdienstvoll erscheinen lassen und die sittlichen Begriffe verwirren.

92. Filme, die ein verzerrtes Bild des Lebens wiedergeben.

Zuerst wären jene Filme zu brandmarken, in denen Familienleben und Heiligkeit der Ehe nicht in ihrem wahren Wert erkannt werden, selbst wenn sie an sich nicht verletzend wirken. Nehmen wir z. B. die Mehrzahl der amerikanischen Lust- und Unterhaltungsfilme: Sie sind kleine Spielereien um die Ehe, um Scheidung und Wiederverheiratung, von unfäßbarem Leichtsinn. Oh! alles geht gut aus: es kommt nicht zur Scheidung, die Ehegatten finden sich am Schluß des Filmes wieder! Wie die Ehe, so wird die Liebe überhaupt verkannt und entwürdigt. Im Mittelpunkt vieler Durchschnittsfilme steht das Erotische. Tändelnde Liebelei ersetzt echte Liebe und im besten Falle endet es mit einer Ehe, die schließlich nichts anderes ist als die äußere Legalisierung eines schon bestehenden Verhältnisses. Hinzu kommt, daß diese verantwortungslos dargestellten Filmehen sich in einem unwirklichen Milieu abspielen. Der Lebensstandard entspricht oft dem von Millionären. Die täglichen Existenzsorgen existieren nicht. Leichtlebigkeit ist das höchste Ideal.

Für das Publikum, besonders bei den Erwachsenen, besitzt dieses *einmalige* Spiel vielleicht keine große Wichtigkeit, es wiegt nicht schwer. Doch das wiederholt sich zehnmals, hundertmal. Und diese tausendfachen Nichtigkeiten sind es, welche den Respekt vor der Ehe und vor dem Leben untergraben.

Im Plenarsaal des Landtages in Düsseldorf hielt am 30. Januar 1954 der deutsche Bundesminister für Familienfragen, Dr. Franz-Josef Wuermeling, einen bedeutenden Vortrag über «Familie und Film». Er sagte unter anderem:

«Vor allem ist es der Film, den wir leider weitgehend für die Zerstörung von Ehe und Familie mitverantwortlich machen müssen. Der durchschnittliche Unterhaltungsfilm zeigt allzu oft eine Auffassung der Ehe und Familie, die dem im Abendland gültigen Bild, das wir uns von dieser ehrwürdigen Institution machen, widerspricht... Der eheliche Seitensprung, der

Treuebruch, wird nicht als das angesehen, was er ist, als eine schwere und rücksichtslose Mißachtung der Persönlichkeit des andern Ehegatten, sondern er wird belächelt oder sonst irgendwie bagatellisiert... Das echte, wirklichkeitsnahe Bild der Ehe, in der ernstlich um die Erfüllung der Treuepflicht gerungen wird, in der aus einem großen Herzen quellende Opferbereitschaft für den anderen Teil, geduldiges Ertragen und Verzeihen der Schwächen des anderen die eheliche Haltung bestimmen, ein solches Bild wirklicher Ehe wird uns im Film nur selten gezeigt.

Wie groß muß die Enttäuschung eines jungen Mädchens und eines jungen Mannes sein, wenn sie die Wirklichkeit des Ehe- und Familienlebens kennen lernen! Wie unendlich weit ist der Abstand zwischen dem, was allabendlich in den Kinos gezeigt wird, von dem wirklichen Bild der Ehe und Familie. Alles, was hier an aufopfernder Liebe, an harter Mühe und Arbeit von einer jungen Familie verlangt wird, muß diesen jungen Menschen als eine Last vorkommen, die ihnen ein unbarmherziges Schicksal aufgebürdet hat.

Ist es zu verwundern, wenn die durch den Film verursachte Enttäuschung sie hindert, die ehelichen Aufgaben recht anzupacken? Die neuen Möglichkeiten des Films sind an sich nicht negativ zu beurteilen. Aber sie bergen die große Gefahr in sich, daß auch die dargestellte Scheinwirklichkeit als echte Wirklichkeit erlebt wird⁴⁸.

93. Filme, die miß- verstanden werden.

Losgelöst aus dem Sinn- und Handlungszusammenhang kann manche Einzelszene zur Gefahr werden, die sie sonst nicht sein müßte. Nennen wir einige

Fälle: — Eine Geschichte soll zeigen, welche Freiheit in einem reinen Leben liegt. Sie will dies dadurch tun, daß sie von einem Menschen erzählt, der an einem lockeren Lebenswandel zugrunde gehen muß. Soundsoviele Zuschauer werden hängen bleiben am Pikanten des Milieus, das eindringlich gezeigt werden muß, um die Geschichte verständlich zu machen. — Oder: Es soll dargetan werden, daß die Ehe auch wegen diesseitiger Belange unauflöslich sein muß, indem die innere Unsicherheit und Hilflosigkeit zweier Geschiedener oder Scheidungsuchender ausgemalt wird. Kann da nicht schon der Gedanke an die Möglichkeit der Scheidung an sich dem einen oder andern zum Ärgernis werden? — Oder: Das Thema sei die Gewissensqual eines Mörders, in dessen Erinnerung alle Einzelheiten seiner Tat wachbleiben und ihn ständig foltern. Das Eindringlichste wird trotz alledem für manchen doch die Raffiniertheit der geglückten Tat sein. — Selbst ein sehr moralisch gedachter Film unter dem Motto: «Das Verbrechen lohnt sich nicht!» kann für ungesunde Geister als Anleitung zu klugem Vorgehen bei einem Verbrechen dienen. Sie ist umso zweckdienlicher, als der Zuschauer bereits vor den nächstliegenden Klippen gewarnt wird.

Neben dieser Gefahr der Loslösung aus dem Sinnzusammenhang besteht die andere der Verbindung mit neuen Zusammenhängen. So kann ein Vergehen von

⁴⁸ Dr. Franz-Josef Wuermeling: Familie und Film. — Bulletin des Presse- und Informationsamtes der Bundesregierung, Nr. 23, 4. 2. 1954, S. 185/6.

seiner Bindung an die in der Folge gezeigte Sühne getrennt und in Parallele gesetzt werden zu eigenen Vergehen, für die es nun wie eine Entschuldigung erscheint.

Eine andere Verwirrung entsteht dadurch, daß man im Film nicht unterscheidet zwischen Schilderung und Verherrlichung. Hier könnten sehr viele italienische Filme von jener neuen Richtung angeführt werden, die man «Neo-Realismus» genannt hat.

So kommt es nicht selten dazu, daß tendenziös moralische Filme gleichermaßen zur Gefahr werden wie indifferente. Es wäre aber nicht recht, wenn man sich lustig machen wollte über die, welche sich an den Situationen eines Films freuen, ohne sich um deren eigentlichen Sinn zu kümmern, oder über jene, die die Eindrücke des Dargestellten in sich aufnehmen, ohne sich genügend zu fragen, was diese oder jene Szene über ihre augenblicklichen Bild- und Bewegungswirkungen hinaus bedeuten will. Denn oft ist das Bildhafte selbst so breit und kräftig, daß es schwer ist, durch dieses hindurch auf den psychologischen, den stimmungsmäßigen, den rein ideellen Hintergrund zu achten. Und oft genug erscheint darum die Idee eines Filmes nicht mehr als Ziel, sondern nur noch als Vorwand für die einzelnen Szenen und ihre oft gefährliche Eindringlichkeit.

Wollte man aber diese Gefahr verhüten, dann würde man auf eine Stufe gelangen, auf der die Wildwester billigster Art bereits schon stehen, in denen immer das Gute siegt, nicht wegen der moralischen Kraft der Menschen, sondern sozusagen wegen der moralischen Treffsicherheit der Pistolen, aus denen die «Guten» ihre Schüsse abgeben.

Auf dieser Stufe ist von Kunst überhaupt keine Rede mehr, und auch die moralische Absicht und Wirkung ist nichts anderes als «eine Plakatwand voll nichtssagender Slogans».

«Das Gute wird nur künstlerisch wirksam, indem es seine Wirklichkeit an der Wirklichkeit des Bösen, mit dem es ringt, immer wieder neu bestärkt. Es wird auch nur dann überzeugen, wenn es nicht vom Kampf getrennt wird, den jeder um das Gute führen muß. Dieser Kampf bringt auch in der Kunst gewisse Härten und Gefahren mit sich.

Wollte die Kunst ein kampffreies Gutes zeigen, dann schüfe sie eine Art ‚Inflation des Guten‘, eine wirklichkeitsferne Häufung der moralischen Haltungen und damit eine Entwertung aller ethisch gerichteten Kunst⁴⁹.»

Der Film, wie die Kunst überhaupt, kommt ohne die Gefahr nicht aus; man kann ihr nicht aus dem Wege gehen. Und man kann nicht verhindern, daß viele angebliche Kunstfreunde die Kunst gerade wegen dieser Gefahr lieben und suchen.

⁴⁹ «Filmberater» 1944, S. 50.

«Dem Bösen eine künstlerische Form zu geben, seine Wirkkraft und seine Entwicklung, seine offenen und verborgenen Wege zu beschreiben mit den Konflikten, die es hervorruft oder durch die hindurch es sich einen Weg bahnt, das hat für viele geradezu einen unwiderstehlichen Reiz. Man möchte sagen, daß viele für Erzählung oder Darstellung anderswoher weder künstlerische Eingebung noch dramatische Spannung zu schöpfen wüßten, sondern allein aus dem Reich des Bösen, selbst wenn auch nur als Hintergrund für das Gute, als Dunkel, aus dem das Licht klarer aufsteigen soll. Dieser seelischen Haltung vieler Künstler entspricht eine ähnliche in den Zuschauern⁵⁰.»

Trotzdem sind gewagte Filme meistens abzulehnen, weil die Eindrücklichkeit des sichtbar gewordenen Schlechten die sittlich positiven Eindrücke weit in den Schatten stellt. Stets muß man damit rechnen, daß die Zuschauer Menschen sind und man weiß, daß der Menscheng Geist selten stark genug ist, um die unmittelbaren Ergebnisse der Sinne, besonders die Wirkungen aufreizender Bilder, in die geistige Ordnung einzugliedern und dadurch zu mildern. Allein das Schlagwort: «So ist das Leben!» berechtigt noch nicht, alle Schwächen und Vergehen aufzudecken, noch sie schaulustig sehen zu wollen.

Nur indem das Schlechte auf eine ihm Sinn und Bedeutung gebende sittlich gute Idee bezogen wird, kann es selbst tiefere Bedeutung erlangen, und nur auf Grund dieser Idee, die aus ihm leuchtet, ist es berechtigt, Gegenstand der Kunst zu werden.

Und das Publikum, das meist unerfahrene und beeindruckbare Publikum, das wir jetzt kennen, das im Film gerade die Befreiung von den Lebensnotwendigkeiten des Alltags sucht, das beim Filme mitschwingt, bis zur Identifizierung mitlebt, dieses Publikum, das ja den Erfolg des Filmes bestimmt, entdeckt nur selten die grundlegende Idee; es ergötzt sich an den einzelnen Bildern und Szenen und erliegt vielfach dem schlechten Einfluß des Films.

Aufklärung des Publikums

94. Arbeiten zur Aufklärung des Publikums.

Um das Publikum der drohenden sittlichen Gefahr des Films zu entziehen, wurde offiziell und privat schon sehr viel getan.

Man denke an die zahlreichen Weisungen und Mahnungen der Päpste und Bischöfe, die wir im Laufe dieser Arbeit so oft zitierten, und die, selbst wenn sie öfters sehr ernste Worte sprechen mußten, dem Kinopublikum doch weitgehend Rechnung trugen.

⁵⁰ Pius XII.: Ansprache über den «idealen Film» (1955).

Man denke an die zahlreichen Kinozeitschriften (644 im Januar 1956), die allwöchentlich oder allmonatlich erscheinen, worunter gewiß mehrere, wie etwa der «Filmberater» in der Schweiz oder «Radio-Cinéma» in Frankreich, sehr positiv und zugleich sehr aufgeschlossen und lehrreich sind.

Man denke an die Tageszeitungen mit den vielen Filmbesprechungen, an die ausgedehnte Filmliteratur, die Tag für Tag vermehrt wird.

Man denke an die Bildung der verschiedenen Filmklubs, an die Vorlesungen und Kurse, die an den Universitäten und Kollegien gehalten und an die Filmbesprechungen, die in Vereinen durchgeführt werden.

Man denke an die Gesetze, z. B. für den Jugendschutz, an die Filmzensur usw.

Aus all diesen Arbeiten im Dienste der Filmaufklärung möchten wir kurz auf zwei eingehen: die staatliche Filmzensur und die Arbeit der katholischen Prüfstellen.

95. Die staatliche Filmzensur. Über Prinzip, Rechtfertigung und Angemessenheit der staatlichen Filmzensur im allgemeinen herrscht bei allen denkenden Bürgern wie bei allen Staaten überhaupt Einmütigkeit. Dies geht deutlich aus einer Umfrage der Unesco hervor: die Filmzensur existiert in sämtlichen 147 befragten Ländern. Ebenfalls wird die Notwendigkeit der Filmzensur in allen Publikumsbefragungen bejaht, mag es sich um Katholiken oder Protestanten, um Erwachsene oder Jugendliche handeln. Gerade letztere, obwohl sie am stärksten durch die Zensur betroffen werden, betonen deren Notwendigkeit (Umfrage am Kollegium Sarnen: 84 %).

In der Schweiz liegt die Filmzensur in der Kompetenz der Kantone, und jeder Kanton hat seine eigene kantonale Filmgesetzgebung (resp. Polizeiverordnung), außer der Kanton Appenzell A-R., wo die Zensur den Gemeinden (kommunale Verordnungen) überlassen ist.

Die staatliche Filmzensur richtet sich hauptsächlich gegen Filme, die geeignet sind, die öffentliche Ordnung und Sittlichkeit zu gefährden, das sittliche (oder religiöse) Empfinden zu verletzen, eine verrohende Wirkung auszuüben. Im Kanton Obwalden lautet die Kantonsrats-Verordnung folgendermaßen:

«Art. 2: Der Gemeinderat hat vor der Bewilligung sich darüber Gewißheit zu verschaffen, daß die Produktion nichts enthält, was das religiöse, sittliche oder patriotische Gefühl verletzt, den konfessionellen Frieden stört oder einen offenbar ehrverletzenden Charakter hat.

Art. 5, Absatz 6: Für jeden einzelnen zur Aufführung gelangenden Film ist die Zustimmung des Gemeinderates einzuholen. Auch die Plakate und Insertionen unterstehen der Genehmigung der Gemeindebehörde⁵¹.»

⁵¹ Kantonsrats-Verordnung betreffend Theater, Konzert und andere Produktionen und die Spiele. (Vom 22. Dezember 1924.)

Das ganze Zensursystem ist «ein dunkles Kapitel in der Geschichte des Films», denn, wenn auch nichts gegen das Prinzip der staatlichen Filmzensur einzuwenden ist, häufen sich vielfach die Schwierigkeiten, wenn es um die praktische Anwendung dieses Prinzips geht.

Einerseits bringt jede Zensur die Gefahr der Bürokratisierung mit sich: die krassesten Beispiele finden wir in den Diktaturstaaten.

Andererseits ist die Zensur oft eine rein subjektive Geschmacksache. Es kommt nämlich nicht allein auf den Wortlaut des Gesetzes an, sondern vielmehr auf die Persönlichkeit derjenigen, die zur Auslegung dieser Gesetze berufen sind. Und bei den Zensoren ist es nicht immer so leicht, Einmütigkeit zu erlangen, selbst dann nicht, wenn es sich um die Auslegung von Grundbegriffen handelt. Gerade in der Schweiz ist der konkrete Entscheid besonders schwierig und oft unbefriedigend. Unsere Zensorenkollegien bestehen vielfach aus geistig und weltanschaulich verschieden, wenn nicht gar gegensätzlich gerichteten Persönlichkeiten. Die einen möchten gewisse Filme verbieten, die von ihren Kollegen «liberalerer» Richtung ohne Bedenken zugelassen werden. Was geht daraus hervor? Nach echt «demokratischem» Prinzip wird mit Stimmenmehr darüber verfügt, was «sittlich» resp. «unsittlich» ist. Darüber hinaus sind oft mit dieser Sache Leute betraut, die zwar ehrenwerte Menschen, jedoch für eine solche Beurteilung durchaus nicht vorbereitet sind. Bezeichnend ist z. B., daß zur Bildung der Filmkommission kein einziger Kanton die Zuziehung von Eltern ausdrücklich verlangt, und nur zwei Kantone die Mitwirkung einer Frau vorsehen. Eine neue Filmgesetzgebung könnte hier viel Gutes wirken!

96. Der «Jugendschutz». Zur eigentlichen Zensur kommen in allen Kantonen besonders strenge Vorschriften zum Schutze der Jugend vor moralischer Schädigung durch den Film. Der sog. *Jugendschutz* enthält vor allem Bestimmungen über das Minimalalter für den allgemeinen Kinobesuch (kinomatographische Volljährigkeit!), über Zahl, Art und Zeit besonderer Jugendvorführungen usw. Im Kanton Obwalden gilt folgendes:

«Der Besuch kinematografischer Vorstellungen ist Personen unter 18 Jahren, auch in Begleitung der Eltern oder anderer erwachsener Personen, untersagt. Diese Bestimmung ist in die öffentlichen Programme in gut sichtbarer Schrift aufzunehmen.

Ausnahmen sind in folgenden Fällen statthaft:

a) Jugendliche von 14 bis 18 Jahren haben Zutritt zu einer Kinovorstellung, wenn der zuständige Einwohnergemeinderat die Bewilligung dazu für eine Vorstellung ausdrücklich erteilt hat.

b) Schüler haben Zutritt zu einer besonderen Schülervorstellung (wenn die zuständige Bewilligung vorliegt).

Kinobesucher, bei denen Zweifel über die Erfüllung des Alterserfordernisses bestehen, insbesondere sämtliche Kinobesucher vom erfüllten 18. bis zum erfüllten 20. Altersjahr, haben einen genügenden amtlichen Ausweis, aus dem die Personalien des Inhabers und dessen Alter ersichtlich sind, mit sich zu führen und der Polizei sowie den Kontrollpersonen der Lichtspieltheater auf Verlangen vorzuweisen⁵².»

Sobald vom Jugendschutz die Rede ist, erhebt sich die Frage: Wo, bei welchem Alter liegt jeweils die Grenzlinie? Klar ist wohl, daß das geistige Alter ausschlaggebend ist und daß dieses nicht unbedingt mit dem physischen Alter übereinzustimmen braucht. Das Minimalalter gesetzlich festzusetzen, bleibt infolgedessen immer eine Ermessensfrage, und vielfach gehen auch die Ansichten stark auseinander.

Volljährigkeit für den Filmbesuch (Statistik der Unesco)											
Alter (Jahre):	5	10	12	13	14	15	16	17	18	19	21
Zahl der Länder	1	1	8	2	10	11	45	4	12	6	3

Minimalalter für den allgemeinen Kinobesuch in der Schweiz											
18 Jahre: 8 Kantone (Zürich, Luzern, St. Gallen, Obwalden, Nidwalden, Uri, Zug, Schwyz).											
16 Jahre (mit Ausdehnungsmöglichkeit auf 18 Jahre): 4 Kantone (Waadt, Wallis, Neuenburg, Freiburg).											
16 Jahre: 9 Kantone (Glarus, Solothurn, Basel-Stadt, Schaffhausen, Graubünden, Aargau, Thurgau, Genf, Tessin).											
Schulentlassung (ca. 15 Jahre): 2 Kantone (Bern, Basel-Land).											
Spezialvorschriften: 2 Kantone (Appenzell I-R. und A-R.).											

Ofters schon wurde auf die Anomalie hingewiesen, daß in der kleinen Schweiz infolge der verschiedenen kantonalen Gesetzgebungen die Kinotheater an einem Ort vom schulpflichtigen Alter an zugänglich sind, während an einem andern, vielleicht nur einige Kilometer entfernten Ort, das 16. Jahr als Minimalalter gilt und in einer dritten Ortschaft der allgemeine Kinobesuch erst vom 18. Jahr an erlaubt wird. Allgemein scheint die Altersgrenze bei 16 Jahren zu liegen. Wer wird sich da wundern, daß an Orten, wo die Grenze auf das 18. Jahr angesetzt wurde, Bestrebungen bestehen, die Altersgrenze herabzusetzen? Diese

⁵² Verordnung des Kantonsrates von Obwalden (vom 22. 12. 1924) und Verfügung der Polizeidirektion betreffend Kinobesuch Jugendlicher (vom 23. 8. 1952).

Bestrebungen, den Jugendlichen die Kinotheater möglichst weit zu öffnen, gehen vor allem von den wirtschaftlich interessierten Kreisen, besonders von den Kinobesitzern aus. Ebenfalls scheint dies der Wunsch vieler Jugendlicher zu sein, die zwar prinzipiell nicht gegen die Vorschrift sind, aber eine größere Anzahl von Filmen frei bekommen möchten.

Andererseits gibt es Kantone (Zürich, Luzern), die trotz vieler Besprechungen sich doch nicht entschließen konnten, vom 18. Altersjahr abzugehen; Basel machte ernste Bestrebungen, jedoch ohne Erfolg, das Minimalalter von 16 Jahren auf 18 hinaufzusetzen, und dies wurde sogar im Kanton St. Gallen im Jahre 1940 durchgeführt.

97. Was ist von der Altersgrenze bei 18 Jahren zu halten?

Es ist zuzugeben, daß in vielen Fällen das, was einem 18jährigen nicht schadet, auch von einem 16jährigen ohne

Gefahr angesehen werden kann. Aber es kommt doch schließlich nicht nur darauf an, was schadet, sondern vielmehr, was der Jugend nützt. Und gerade in den Entwicklungsjahren, die mit dem 16. Jahr noch nicht abgeschlossen sind, braucht der junge Mensch eine besonders ausgesuchte, gesunde, geistige Kost. Darum müssen wir allen jenen recht geben, die aus der Sorge für die harmonische, geistige und moralische Entwicklung der heranwachsenden Jugend heraus, nicht ohne weiteres am 18. Jahr als Minimalalter rütteln lassen. Wer immer die Gesamtheit der Kinoprogramme überblickt, müßte allerdings gestehen, daß vieles, was da geboten wird, nicht nur für 16- und 17-, sondern oft selbst für 19- bis 20jährige, ja überhaupt für jeden anständigen Menschen, nicht nur ungeeignet, sondern geradezu schädlich ist.

Was soll nun geschehen? Die Lösung ist nicht in der Herabsetzung des Minimalalters zu suchen. Solange die Kinoprogramme nicht mit aller Entschiedenheit entgiftet werden, bleiben sie eine Gefahr, mag es sich um 16- oder 18jährige handeln. Um das geringere Übel zu wählen, wird man also am 18. Jahr als Minimalalter festhalten und sich damit begnügen müssen, von Fall zu Fall einzelne, empfehlenswerte Filme den Jugendlichen unter 18 Jahren zum Besuche frei zu geben. So ist die heutige Praxis, und sie hat den Vorteil, ein Ansporn für die Theaterbesitzer zu sein, möglichst viele, jugendgeeignete Filme ins Programm aufzunehmen.

Befriedigend ist aber diese Lösung nicht. Deshalb werden auch die Schutzbestimmungen nicht oder nur selten beobachtet. Die Kinobesitzer ignorieren sie einfach, die Polizeibehörde urgiert sie nicht, und die Jugend übertritt sie

wissentlich (cf.: N° 4, Frage 25). Bisweilen wirkt sogar der Vermerk «Jugendliche unter 18 Jahren haben keinen Zutritt!» als die beste Empfehlung!

Versuche, wie die «Children's Film Foundation» in England (gegründet im Juli 1951) zur Förderung der Produktion und Vorführung von speziell für Kinder geeigneten Filmen, sind zu begrüßen. Sondervorstellungen für Jugendliche sind zu unterstützen. Dies scheint aber nicht zu genügen. Wenn nicht eine Legalisierung im Rahmen der Jugendfilmklubs für 12-bis 18jährige stattfindet, holt sich die Jugend das, was ihr durch die Gesetzgebung vorenthalten wird, hintendurch auf illegale Weise.

**98. «Liga des Anstandes»
und «Sittenkodex».**

Eng mit der Zensur verwandt ist der in Amerika von der Hays-Organisation aufgestellte *Sittenkodex* («Production code» oder «Code of ethics» genannt), der mit der *Liga des Anstandes* («League of decency») in enger Verbindung steht.

Zu Beginn der dreißiger Jahre stand die amerikanische Produktion auf einem so bedauernswert tiefen Niveau, daß der Bischof von Los Angeles, zu dessen Sprengel Hollywood gehört, in aller Öffentlichkeit dagegen protestieren mußte. So kam es im Jahre 1934 zur Gründung der *League of decency*. Diese Liga des Anstandes ist eine Organisation der amerikanischen Katholiken zur passiven Bekämpfung des schlechten Films durch systematischen Boykott und zur positiven Förderung des guten Films durch vermehrten Besuch. Infolge der großen Zahl von Mitgliedern (ca. 20 Millionen) ist die Liga außerordentlich einflußreich. Das feierliche, öffentliche Versprechen, nur gute Filme zu besuchen und schlechte Filme sowie minderwertige Kinotheater zu meiden, wird alljährlich in der Woche nach dem 8. Dezember gemeinsam in der Kirche abgelegt, resp. erneuert.

Anfangs schmunzelten die Filmmagnaten. Als sie aber merkten, daß in den drei ersten Monaten des Kampfes der verursachte Schaden sich bereits auf über 10 Millionen Dollars belief, mußten sie sich aus eigenem Interesse bereit finden, zum Rechten zu sehen.

So entstand am 13. Juni 1934 nach Art einer Selbst- oder Vorzensur der **Production code**, dem sich die Filmproduzenten freiwillig unterwerfen. Dieser Sittenkodex gibt besondere Richtlinien betreffs Verbrechen gegen das Gesetz (Mord, Diebstahl, Gebrauch von Feuerwaffen usw.), betreffs Sittlichkeit im engeren Sinn (Ehebruch, leidenschaftliche Szenen, Verführung usw.), betreffs Gemeinheiten, sozialer Mißstände usw. Fast alle Weisungen des Kodex beschränken sich auf die äußere Darstellung der Bilder. Dadurch erhält der Film einen «anständigen Verputz». Der tiefere innere Gehalt bleibt aber vielfach unangetastet, so daß die mo-

ralische Wirkung oft fraglich bleibt, und diese Praxis wird nicht immer zu Unrecht als «pharisäische Selbstgenugtuung»⁵³ gestempelt. Immerhin wurden damit die größten, geschmacklosesten Schilderungen verunmöglicht und die amerikanische Filmproduktion «tatsächlich moralisch gehoben» (Pius XI.).

Auf diesen «ausgezeichneten Versuch» der Liga des Anstandes nimmt Pius XI. Bezug, wenn er die Gläubigen des gesamten Erdkreises auffordert, nach dem Beispiel ihrer amerikanischen Brüder ebenfalls das Versprechen abzulegen, «niemals einer Kinovorführung beizuwohnen, die Glaube und Sitte des Christentums beleidigt»⁵⁴. Der Aufforderung des Papstes wurde bereits in mehreren Ländern Folge geleistet, so in Belgien, in Österreich und in Deutschland, wo die «Film-liga» knapp zwei Jahre nach dem Aufruf der Bischöfe zum Beitritt schon 1 700 000 Mitglieder zählte (Stand vom April 1953).

99. Die katholischen Filmprüfstellen.

Der Aufruf Pius XI. in der Enzyklika «Vigilanti cura» ging auch darauf aus, daß in jedem Lande ein ständiges nationales Prüfungsbüro geschaffen werde, das unter Leitung der kirchlichen Hierarchie die gespielten Filmwerke in moralischer Hinsicht in verschiedene Kategorien einstufe, und daß diese Klassifizierung veröffentlicht und allen leicht zugänglich gemacht werde.

Den Forderungen der Enzyklika wurde denn auch mit wirklichem Eifer in 34 Ländern Nachachtung verschafft, auch in der Schweiz. Die schweizerischen Bischöfe haben die Betreuung der Filmbelange dem Schweizerischen Volksverein resp. dessen Filmkommission übertragen. Die praktische Filmbewertungsarbeit geschieht im Rahmen dieses bischöflichen Auftrages durch ein eigenes Bewertungsbüro in Zürich, das zu gleicher Zeit die redaktionelle Verantwortung für den «Filmberater» trägt. Auch die Westschweiz ist jetzt daran, in Verbindung mit dem Büro von Zürich eine Filmprüfstelle aufzubauen.

Die katholischen Filmstellen selber sind sich wohl bewußt, daß die Einstufung der Filme in Kategorien kein Ideal bedeutet und daß die damit unumgängliche Schematisierung gewiß nicht nach jedermanns Geschmack ist. Diejenigen nämlich, die an der Produktion, am Verleih und an der Vorführung wirtschaftlich interessiert sind, sehen den Film anders an, als jene, denen Verantwortlichkeit für moralischen Schutz und Leitung des christlichen Volkes auferlegt sind. «Die große Tragik und immerwährende Belastung jeder kirchlichen und kulturellen Filmarbeit liegt im folgenschweren Widerstreit wirtschaftlicher Interessen mit

⁵³ Henri Agel: Le cinéma. p. 33.

⁵⁴ Pius XI.: «Vigilanti cura».

geistig-moralischen Minimalforderungen»⁵⁵. Dadurch entsteht auch die Schwierigkeit, eine für ein ganzes Land geltende Filmeinstufung aufzustellen. Notwendigerweise muß das Filmbüro ein Durchschnittspublikum im Auge haben.

Trotzdem kann die Arbeit der katholischen Filmprüfstellen als die beste Lösung betrachtet werden, um auf einfache, klare Weise dem verantwortungsbewußten Kinobesucher ratend in der Auswahl seiner Filme beizustehen. Richtig verstanden, sind die veröffentlichten Wertungen so gedacht, daß sie die persönliche ernste Verantwortung des einzelnen nicht aufheben, sondern nur erleichtern sollen.

100. Sinn der Wertungen im «Filmberater». Die Bezeichnung für die einzelnen Filmkategorien ist nicht in allen Ländern die gleiche. Wir geben hier die Klassifizierung wieder, die in der gesamten Schweiz üblich ist.

I. Für Kinder. Unter diese Rubrik fallen Filme, die eigens für Kinder geschaffen wurden und darum für die Großzahl der Erwachsenen ohne besonderes Interesse sind. Solche Streifen kommen in der Schweiz in den gewöhnlichen Programmen der Kinotheater (im Gegensatz z. B. zu England, wo durch die Kinderfilmklubs solche Filme regelmäßig aufgeführt werden) kaum vor.

II. Für alle. Damit meinen wir Filme, die ohne weiteres Jugendlichen vom kinoerlaubten Alter an empfohlen werden können. Ob solche Filme im Einzelfall eventuell auch noch Schulpflichtigen oder noch Jüngeren gezeigt werden dürfen, muß von den lokalen Behörden jedesmal nach Besichtigung entschieden werden.

II.-III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche. Diese Kategorie umfaßt Filme, die zwar eher für Erwachsene geeignet sind, aber auch von reifern Jugendlichen mit Gewinn angesehen werden können.

III. Für Erwachsene. Der Ausdruck «Erwachsene» besagt hier weniger eine Altersbezeichnung als einen Grad geistiger und moralischer Reife. Zwei wichtige Eigenschaften bedingen diese Reife: ein sicheres, gesundes Urteil (des Verstandes) und eine gewisse Festigkeit des Willens. (Bei einem Film, den wir als für Erwachsene geeignet bezeichnen, kann es sich also sehr wohl um ein Werk handeln, in welchem dies oder jenes dem Sittengesetz nicht entspricht; doch muß die Schilderung so sein, daß ein Zuschauer mit normaler, richtiger christlicher Erziehung das Gute vom Bösen zu unterscheiden vermag und auch gewisser Gefahren ohne allzu große Schwierigkeiten Herr wird.)

III.-IV. Für reife Erwachsene. Die Filme dieser Kategorie können zwar von allen sogenannten Erwachsenen gesehen werden, eignen sich aber infolge des gestellten Problems eher für Zuschauer, welche ein besonders kritisches Urteil besitzen.

IV. Mit Reserven. Die Reserven können den Inhalt oder die Form oder auch beides zugleich betreffen. Ein Film ruft immer nach einer Reserve, wenn z. B. in der Handlung eine verwerfliche Lösung, wie Ehescheidung, Selbstmord, als selbstverständlich oder gar notwendig

⁵⁵ Dr. P. Charles Reinert: Die Kirche und der Film. — «Civitas» 1957, Nr. 5/6, S. 208.

hingenommen wird oder wenn seine Form den Normen der Wohlanständigkeit widerspricht. Nur Erwachsene von qualifizierter geistiger und moralischer Reife werden den Besuch dieser Filme verantworten können.

IV.-V. Mit ernststen Reserven, abzuraten. Mit der Zensur IV—V bezeichnen wir Filme, vor denen wir besonders warnen wollen. Die Reserven liegen meist in der gleichen Linie wie bei den Werken unter IV, sind aber besonders schwerwiegender Natur. Den Besuch eines solchen Filmes werden sich selbst reife Erwachsene nicht ohne angemessenen Grund erlauben. Jugendlichen sind solche Filme schlechthin zu verbieten.

V. Abzulehnen. Abzulehnen ist ein Film dann, wenn er für die Großzahl der Kinobesucher ein Ärgernis bedeutet. In diese Kategorie gehören vor allem Streifen, die eindeutig für eine falsche Ideologie werben oder die Tugend ins Lächerliche ziehen und das Laster verherrlichen. Abzulehnen sind auch Filme, die direkt oder indirekt die Grundlagen der christlichen Sittenlehre untergraben, Ehe und Familie bekämpfen usw.⁵⁶.

Damit der Sinn dieser Wertungen nicht mißverstanden werde, fügt die Redaktion des «Filmberater» selber einige erklärende Hinweise hinzu.

a) Die Bewertung gilt für ein «Durchschnittspublikum», das nach bester Annahme den Querschnitt der verschiedenen Tendenzen der Zuschauer darstellt: also nicht für völlig filmungewohnte Leute auf dem Lande, die selten oder nie ins Kino gehen; noch für solche, die fast täglich einen Film besuchen und die darum sozusagen als «abgebrüht» gelten können. Im allgemeinen hat die Redaktion eher ein städtisches Filmpublicum vor Augen, wenn sie z.B. einen Film ohne Vorbehalte für Erwachsene freigibt.

b) Die Einstufung in eine bestimmte Kategorie bedeutet den Hinweis auf das Element «Moral», gemessen an der voraussichtlichen «Wirkung» des Films. Dieser in römischen Zahlen ausgedrückte Hinweis *beschränkt sich* aber *allein* auf diesen Aspekt, den moralischen Wert, resp. Unwert, m. a. W. auf die Fähigkeit des Films, ein bestimmtes Publikum seelisch zu fördern oder zu gefährden. Vor allem muß betont werden, daß die Freigabe eines Films zum Besuch für alle (II) noch lange nicht eine Empfehlung dieses Werkes als Kinderfilm bedeutet.

c) Bei den Filmbesprechungen selber, vor allem bei den sog. «Großbesprechungen» wird weitgehend auf den künstlerischen Wert Bezug genommen. In allen Zweifelsfällen, wo Moral und Kunst nicht im Einklang stehen, gibt das Element «Wirkung» den Ausschlag für die sittliche Bewertung.

d) Den Filmbesprechungen kommt selbstverständlich keine Unfehlbarkeit zu, und die Mitglieder eines Filmamtes können sich irren, wie das in allen menschlichen Dingen vorkommen kann. Sämtliche Bemühungen gehen aber dahin, nach bestem Wissen und Gewissen die Filme sachlich zu beurteilen.

⁵⁶ «Filmberater» 1957, Nr. 13, S. 63—64.

101. Welches Ansehen gebührt den Wertungen der katholischen Filmprüfstellen?

Was das Publikum von den Bewertungen der Filmprüfstellen hält, ist nicht im-

mer so leicht festzustellen. Jedenfalls scheint für die Schweiz der Beweis erbracht zu sein, daß die sog. «Wochenlisten» der am Orte gespielten Filme starke Beachtung finden, wenn sich nur jemand die Mühe nimmt, sie bekannt zu machen (in der Tagespresse, wo der Filmtyp nicht nur einmal pro Woche, sondern jeden Tag angegeben sein sollte; im Pfarreianschlagkasten usw.). Es sei auch lobend erwähnt, daß eine Großzahl von Jugendlichen sich vor dem Kinobesuch über den Wert des Filmes erkundigen (cf.: N° 5, Frage 9).

Die Kenntnis der Filmbewertung genügt aber nicht immer, um zum Filmbesuch anzufragen, resp. davon abzuhalten. Dies beweist folgende Tatsache aus dem Jahre 1954. Ein Landkino kündigte den Film «Ave Maria» von Alfred Braun mit Zarah Leander an. Darauf veröffentlichte die Lokalzeitung einen Artikel, der mit dem Urteil des «Filmberaters» schloß: «Eine geschmacklose Hintertreppengeschichte, dilettantisch verfilmt, voll innerer Verlogenheit und Scheinheiligkeit». Anderntags erhielt der Redaktor vom Kinobesitzer in einem Kuvert Fr. 20.— mit einem freundlichen Begleitschreiben, das ausführte: «Sie hatten die Freundlichkeit, in Ihrer Einsendung vom Samstag in der Zeitung auf den Film ‚Ave Maria‘ hinzuweisen. Das war gut so. Donnerstag und Freitag hatte der Film einen sehr schwachen Besuch. Nachdem Ihre Einsendung publik wurde, waren mehrere Vorstellungen praktisch ausverkauft. Ich erlaube mir daher, Ihnen beiliegend ein kleines Honorar zu überreichen ...». Die ersten Zeilen der Antwort lauten so: «Sehr geehrter Herr! Für Ihr freundliches Schreiben und die Zustellung eines ‚Honorars‘ vom 3. Oktober 1954 danke ich Ihnen. Ich werde die beilegenden Fr. 20.— an die Heidenmission weiterleiten ...»⁵⁷.

Gestützt auf solche Tatsachen ist gelegentlich der Einwand zu hören, durch die Bekanntmachung der Filmwertungen würden gewisse Leute gerade auf schlechte Filme aufmerksam gemacht. Auf diesen Einwand antwortet treffend der «Filmberater»: «Wer solche sucht, findet sie auch sonst — und selbst für Leute dieser Art kann der Anschlag noch sein Gutes haben, indem er ihnen zeigt, wie verantwortungsbewußte Menschen urteilen»⁵⁸.

Weit auseinander gehen ebenfalls die Ansichten über die Gewissenspflicht, die sich aus den Bewertungen der Filmstellen für die Gläubigen ergibt. Nicht selten hört man behaupten, die Führung und Überwachung der Kirche beleidigen die Würde und Autonomie, die Erwachsenen zukäme. «Die Kirche mag immerhin», so sagt man wohl, «Gebote erlassen, um unser Leben zu

⁵⁷ «Filmberater» 1954, Nr. 16, S. 78.

⁵⁸ «Filmberater» 1958, Nr. 7, S. 54.

lenken. Wenn es sich aber darum handelt, diese Gebote im Leben des einzelnen anzuwenden, soll sie davon abstehen und sich nicht in diese Fragen einmischen. Sie soll jedem gestatten, seinem Gewissen zu gehorchen». Auf diesen Einwand hat Pius XII. selber mit Nachdruck geantwortet durch den Hinweis auf das Hirtenamt der Kirche:

«Das kirchliche Hirtenamt ist keine Kinderbewahrschule, sondern die kraftvolle Leitung Erwachsener zum Wohle der Gemeinschaft. Durch die wachsame Führung der Oberhirten wird die wahre Freiheit der Gläubigen gesichert; sie werden bewahrt vor der Versklavung durch Irrtum und Laster, geschützt vor Anfechtung. Möchten sie doch nicht gleichsam die ausgestreckte Hand Gottes und die ihnen gebotene sichere Hilfe zurückweisen⁵⁹.»

Diese «Leitung» und «wachsame Führung» wurde den Bischöfen als eine schwere Gewissenspflicht anvertraut, der naturgemäß auch bei den Untergebenen eine ernste Gewissenspflicht entsprechen soll, besonders wenn es sich um Filme handelt, die als «abzulehnen» bewertet worden sind. In diesem Sinne haben sich auch alle Bischöfe sämtlicher 34 Länder geäußert, in denen katholische Filmprüfstellen errichtet sind. Für die Schweiz sprach der Bischof von Basel und Lugano:

«Es geht nicht an, ein Kino zu besuchen, bevor man sich zuvor über den sittlichen und künstlerischen Wert des Filmes genau erkundigt hat. Wir betonen: wer sich einen Film ansieht, der zu verbieten (abzulehnen) oder von dem abzuraten ist, setzt sich fast immer einer ernstlichen sittlichen Gefahr aus, gibt ein schlechtes Beispiel und unterstützt, was schlecht ist. Er sündigt⁶⁰.»

Vielen mag dieser Standpunkt etwas «eng» vorkommen. Selbst sehr positiv denkende, verantwortungsvolle Männer würden teilweise wenigstens eine «Milderung» begrüßen. Henri Agel z. B. vergleicht in diesem Belange Film und Literatur: wie für den Literaturunterricht aus angemessenen Gründen und unter Wahrung des Naturgesetzes die Lektüre verbotener Bücher erlaubt werden kann, so sollte es nach Agels Meinung auch beim Film möglich sein, im Rahmen eines geschlossenen Filmklubs mit auserwähltem, reifem Publikum Filmkunstwerke vorzuführen und zu besprechen, auch wenn sie moralisch «abzulehnen» wären⁶¹.

Der Vergleich ist vielleicht nicht in allen Punkten überzeugend. Die Wirkung nämlich, die von den lebendigen Bildern auf der Leinwand ausstrahlt und sich einprägt, ist eine direktere, augenblicklich stärkere, sinnlichere, als allgemein bei der Lektüre; und dieser Unterschied kommt noch stärker zur Geltung, wenn es sich um eigentliche Kunstwerke handelt: beim literarischen Kunstwerk kann

⁵⁹ Pius XII.: Ansprache vom 2. 11. 1954. — A. A. S. 1954, S. 674.

⁶⁰ Dr. Franz. von Streng: Fasten-Hirtenschreiben 1953: «Der Christ und die öffentliche Meinung.»

⁶¹ Henri Agel: *Le cinéma*, p. 31.

der Einflußbereich vielfach vorhersehbar sein; der Film erreicht oft eine unerwartete Resonanz und es ist vielleicht das am wenigsten bemerkte Element, das von größter Bedeutung sein wird. Ferner spricht Agel von einem Elite-Publikum, mit reifem Urteil, das nicht das gewöhnliche Publikum ist. Schließlich gibt es für den Film keinen sog. «Index», was immerhin dem Gewissen des einzelnen größere Freiheit verschafft. Und wer die echt christliche Arbeit Henri Agels im Dienste des guten Films kennt, wird seinen Wunsch nicht kurzerhand als Utopie abschlagen.

Leider ist aber noch nicht jedes Kinotheater ein geschlossener Filmklub mit einem Henri Agel als Leiter, der bei einem sittlich minderwertigen Film einerseits das Falsche richtigzustellen vermag und andererseits für das Gute und Edle begeistern kann, das dieser Film gewiß auch birgt, falls er Anspruch auf Kunst erheben kann.

So behalten die von der Kirche aufgestellten Richtlinien allgemein Geltung. Auch das Verlangen nach gründlicher Filmbildung und die aufgeschlossenste Filmerziehung «soll niemals einen Vorwand für den Besuch moralisch minderwertiger Darbietungen bilden»⁶². Dies ist auch nicht nötig: seit ihrem Anfang beweist die Geschichte des Films, daß die echten Filmkunstwerke meistens Werke waren, die die Zuschauer menschlich und seelisch zu erheben vermochten. Solche Werke und nicht der Kitsch sollen für den Filmunterricht beigezogen werden.

102. Ein weites Arbeitsfeld ... Hand in Hand mit der Führung zum moralisch guten Film müssen aber einhergehen die Führung zum künstlerisch guten Film und eine systematische Erziehung zum richtigen Filmschauen, auch von seiten der kirchlichen Kreise, und dies besonders in der Jugenderziehung.

Die projizierten Bilder haben nämlich etwas zu bedeuten; die Bilderkompositionen weisen auf logisch-kausale Beziehungen hin, besagen psychologisch-assoziative Zusammenhänge; alle technischen Kniffe und Kunstgriffe dienen dazu, den Bildvorgang zu ergänzen und zu vertiefen, das geistige Bild des Filmschöpfers, seine Idee, möglichst klar und verständlich zum Ausdruck zu bringen; Licht und Schatten gestalten Stimmungssymbole und verleihen den Aufnahmeobjekten tiefere Bedeutung und gehaltliche Merkmale usw.

Je tüchtiger der Filmschöpfer ist, desto vollkommener und dynamischer wird er diese Formwerte beherrschen; je edler und tiefer seine Gesinnung, desto ver-

⁶² Pius XII.: «Miranda prorsus».

edelnder und gehaltvoller wird er es verstehen, das Filmschehen zum Träger und Knder bleibender Werte zu gestalten; je groer seine Liebe, desto vollkommener sein Werk und desto sicherer das Erlebnis des Zuschauers. «Liebe ist die Gesinnung, in der das Schöpferische sich vollzieht»⁶³.

Als Federico Fellini, einer der groten heute lebenden Regisseure, vom Redaktor des «Filmberater» ersucht wurde, einiges über die Weltanschauung seiner Filmwelt zu sagen, antwortete er mit folgendem Brief:

«Mein lieber Pater,

Sie haben mich um einige Angaben über die geistige Konzeption meiner Filmwelt gebeten.

Es ist nicht leicht, auf diese Frage eine Antwort zu geben, da ich nie die Absicht gehabt habe, in meinen Filmen eine besondere Lebensauffassung vorzutragen.

Ich könnte höchstens soviel sagen: ich bin ein Mensch wie alle andern, der eine persönliche Erfahrung lebt; ein Mensch, der die Umwelt betrachtet mit Demut, mit Achtung, mit naiver Neugierde und vor allem mit Liebe. Aus dieser Liebe erwächst die Zärtlichkeit und das Mitgefühl, das ich für alle Geschöpfe empfinde, denen ich begegne. Ich bin nicht Pessimist und will es auch nicht sein, aber ich habe eine Vorliebe für jene, welche mehr leiden, für die Opfer der Schlechtigkeit, der Ungerechtigkeit und des Truges.

Es geht mir nicht darum, irgend jemanden zu verurteilen, vielmehr möchte ich mit der Welt meiner Intuitionen und mit der Gabe meiner Erfahrungen allen helfen. Die Gestalten meiner Filme sind alle geboren aus dem menschlichen Kontakt; aus den Stimmen, welche ich in mir und um mich herum vernehme und zusammenfasse; aus einem tiefen Bedürfnis eine Antwort zu geben, ohne ihre Erwartungen zu enttäuschen.

Vielleicht besteht meine geistige Welt gerade in diesem instinktiven Verlangen, jenen Gutes zu tun, die nur das Schlechte kennen; niemanden in der Verzweiflung zu lassen; für alle jederzeit eine Hoffnung aufleuchten zu lassen und die Möglichkeit eines besseren Lebens; in allen, auch in den Verdorbenen, einen Kern von Güte und Liebe aufzudecken.

Bei der Ausführung dieser zutiefst menschlichen und allgemeinen (allgemeingültigen) Themen finde ich mich oft vor Leiden und Schicksalsschlägen, welche über das Ma unserer Kräfte hinausgehen. Gerade dann entspringt die Intuition und der Glaube an die Werte, welche unsere Natur übersteigen. Da genügen nicht mehr das weite Meer und der ferne Himmel, welche ich in meinen Filmen so sehr liebe: jenseits des Meeres und jenseits des Himmels — sei es im unvermittelten Erleben einer Angst oder in der sen Wonne einer Trne — wird Gott erahnt, seine Liebe und seine Gnade, nicht so sehr als Aufschwung theologischen Glaubens, sondern als tiefes Bedürfnis der Seele.

Nur so, glaube ich, den Leidenden gegenüber ehrlich zu sein, und nicht mit menschlichen Zerstreuungen, welche nur reich sind an Versprechen und Berechnung, jene zu verraten, welche im Leben immer geschlagen, ausgebeutet, verflucht und vom Unglück verfolgt worden sind.

Wenn der lyrische Auftrag der Inspiration, welche immer eine Tat der Liebe ist, mir in meinen Filmen erlaubt, auf ein weinendes Antlitz ein Lächeln zu zaubern; dem sich Verlierenden die Hand zu reichen; dem auf allen Straen Verirrten den Weg zu weisen; dem Wahntrumenden ein Ideal aufzuzeigen; wenn es mir gelingt, die Abenteurer des Lebens ihrer Täuschungen zu entkleiden, dann habe ich den Eindruck, niemanden verraten, sondern vielmehr Gutes getan zu haben, und zwar mir selber noch vor den andern.

⁶³ Hermann Hefele: Das Wesen der Dichtung. Brohmanns-Verlag, Stuttgart.

Meine Filme entfalten sich nicht nach einer logischen Handlungsfolge, sondern nach der Dimension der Liebe: sie legen nicht den Akzent auf die Polemik, die ich ablehne, und sie lassen sich nicht als eine Botschaft definieren, die andern aufzuzwingen mir ferne liegt...

Die Antwort auf Ihre Frage nach der geistigen Konzeption meiner künstlerischen Welt will ich, lieber Pater, meinen Filmen überlassen.»

(sig.) Federico Fellini⁶⁴

Fellini vertritt nicht allein die Auffassung, der Film habe eine Sendung zu erfüllen, die über die bloße Unterhaltung und über den künstlerischen Ausdruck hinaus, auch noch tief menschliche und christliche Werte zum Ausdruck bringen kann und bringen soll: Werte, die in ihrer künstlerischen Gestaltung, im verständigen Betrachter ein ebenso hohes Interesse und eine ebenso edle Freude erwecken können, wie die Dichtung und die Musik.

Wollen wir im jungen Filmbesucher das Verlangen nach Echtheit und Wahrheit und Sauberkeit auf dem künstlerischen und auf dem moralischen Gebiet wecken und stärken; wollen wir ihn dazu bringen, daß er *von sich aus* nur noch wertvolle Filme besucht, so soll ihm auch gesagt und gezeigt werden, was echt und wahr und sauber, was wertvoll ist. Wir werfen schließlich einen Jungen, der nicht am See aufgewachsen ist, auch nicht ins Wasser, mit der Aufforderung, er möge schwimmen! Diesem jungen Filmbesucher einiges filmisches Fachwissen beizubringen, das ihn fähig mache, sich kritisch mit dem Inhalt und mit der künstlerischen Gestaltung eines Filmes auseinanderzusetzen, soll der Gegenstand des zweiten Teiles dieser Arbeit sein.

⁶⁴ «Filmberater» 1957, Nr. 15, S. 72—73.

